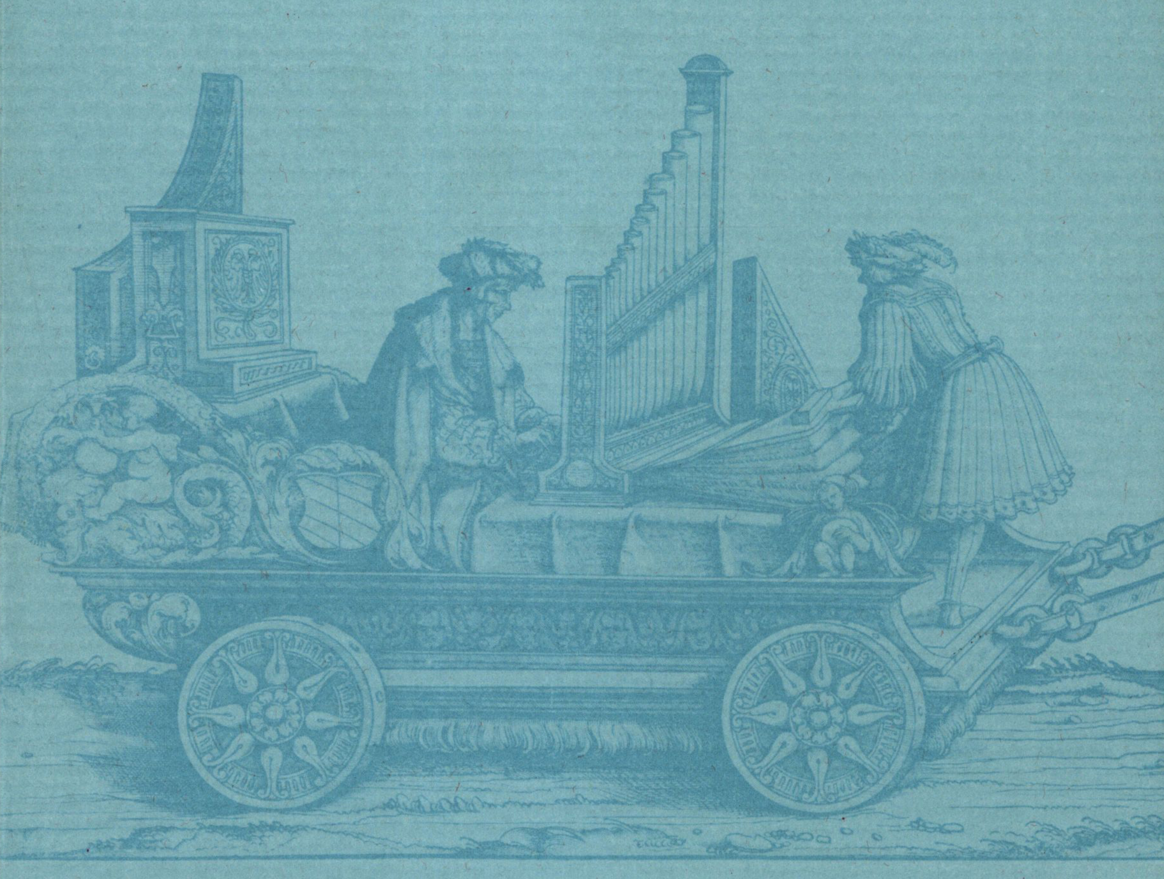
REVUE DE MUSICOLOGIE



TOME 65

1979 N° 2

En couverture :

Gravure sur bois de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien Ier* (1517).

Maquette de Jean Buisson (le Carrousel, Paris).

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
PARIS

TOME 65 1979 N° 2

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, 75002 Paris.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales. Tous ses membres sont invités à assister aux manifestations organisées par la Société ; ils reçoivent la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et bénéficient d'une réduction pour l'achat des *Publications*.

La cotisation est *au minimum* de 90 F par an pour les membres résidant en France comme à l'étranger, et de 1 000 F une fois versés pour les membres donateurs. Les étudiants bénéficient d'une réduction de 50 %.

Les cotisations doivent être réglées *de préférence par virement postal* (Société française de Musicologie, 2, rue Louvois, 75002 Paris, C.C.P. 627-08 Paris) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

***

REVUE DE MUSICOLOGIE

RÉDACTION

Jean GRIBENSKI
117, rue Didot
75014 Paris.

LIVRES POUR COMPTES RENDUS

Jean-Michel NECTOUX
2, rue Louvois
75002 Paris.

ABONNEMENT ET VENTE :

Éditions musicales Transatlantiques, 50, rue Joseph de Maistre, 75018 Paris. Tél. : 228.21.40/41 et 228.00.46. Règlement par chèque libellé à l'ordre des Éditions musicales Transatlantiques, chèque bancaire ou postal (CCP Paris 8287-98 Y).

Abonnement (un an, deux numéros), France : 90 F TTC. Étranger : 100 F.
Le numéro : 50 F.
L'Index général (1917-1966) est en vente au prix de 20 F.

Les anciens numéros sont disponibles, soit en collection (de 1917 à 1939 : Kraus Reprint, New York), soit au numéro (depuis 1942) : 45 F TTC.

TOME 65 1979 N° 2

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

Sommaire

COMPTES RENDUS : LIVRES

COMPTES RENDUS : MUSIQUE

*
* *

ISSN 0035-1601

ÉDITORIAL

Une nouvelle Revue de Musicologie

Nos lecteurs auront remarqué la nouvelle présentation de notre revue. Un changement de couverture et de typographie marquent le début de notre collaboration avec la maison Durand à Luisant, près de Chartres qui, pour être la plus ancienne imprimerie en France, n'en suit pas moins attentivement les mutations technologiques en cours. Notre revue est désormais imprimée par le procédé de la photocomposition faisant appel, dans une large mesure, à l'électronique. Ces nouveaux procédés vont nous permettre de combler le retard pris ces dernières années ; nous pensons publier d'ici la fin de 1980, outre le présent numéro (1979, n° 2), le premier de 1980. La parution souhaitée de trois numéros en 1981 nous mettrait entièrement à jour.

Dans le même temps, la fermeture du magasin de notre dépositaire, Heugel, nous a amenés à revoir entièrement notre politique de diffusion, désormais confiée aux Éditions musicales Transatlantiques : 50, rue Joseph de Maistre, 75018 Paris, qui vont mettre en place un circuit de distribution de notre revue et de nos publications, non seulement dans diverses librairies parisiennes, mais aussi dans les métropoles régionales.

Cet effort renouvelé ne rencontrera le succès qu'avec la collaboration de nos abonnés et de nos membres qui, par leur fidélité, nous apporteront leur appui ; nous souhaiterions qu'ils partagent également notre souci d'accroître le nombre de nos lecteurs et, par là, celui de notre tirage. Seule une diffusion plus large de nos publications permettra à notre Société de Musicologie de faire face aux difficultés économiques qu'elle rencontre.

Par ailleurs, nous souhaiterions que, sans renoncer en rien à son caractère scientifique, notre revue s'insère dans les grands débats qui occupent la scène musicologique internationale, qu'il s'agisse de facture, d'interprétation, de langage... Nous aimerions que tous nos lecteurs considèrent la Revue de Musicologie *comme le lieu de rencontre de leurs idées, de leurs travaux, de leurs choix et surtout comme un moyen d'expression nullement réservé à tel ou tel courant de pensée. Des suggestions, des commentaires, et plus encore, des propositions d'articles seront les bien venus.*

Jean GRIBENSKI, Jean-Michel NECTOUX
mai 1980.

RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS

Les manuscrits doivent être dactylographiés (recto seulement) avec double interligne (environ 25 lignes par page, et 60 signes par ligne). Les notes, numérotées de façon continue, ainsi que les légendes des illustrations et des exemples musicaux, doivent être dactylographiées sur feuilles séparées, avec double interligne.

Les exemples musicaux, dessins, cartes et schémas seront établis sur bristol blanc ou calque, à l'encre de Chine. Remettre les originaux et non des photocopies. Les photographies seront le plus nettes possible, sur papier brillant, et normalement contrastées. L'emplacement des exemples musicaux et des illustrations sera indiqué très clairement dans la marge du texte.

La présentation des références bibliographiques doit se conformer aux modèles proposés ci-dessous :

> Barry S. BROOK, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography*, RILM Retrospectives, 1 (New York, Pendragon Press, 1972), p. 176-180.
>
> Samuel BAUD-BOVY, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie*, LVIII/2 (1972), 153-161.

Chaque manuscrit doit être envoyé en double exemplaire, accompagné d'un résumé en anglais d'une demi page environ, et d'une brève notice biographique sur l'auteur.

Les auteurs sont instamment priés de corriger uniquement les fautes d'impression sur les épreuves, et de n'apporter aucune modification à leur propre texte.

Chaque auteur reçoit gratuitement, au moment de la publication, 25 tirés-à-part de son article.

Tout matériel destiné à la publication dans la *Revue de Musicologie* doit être adressé au rédacteur en chef : Jean Gribenski, 117, rue Didot, 75014 Paris.

Olof MARCUSSON

Comment a-t-on chanté les prosules ?
Observations sur la technique des tropes de l'*alleluia* *

I. Parmi les différentes catégories de tropes de la messe, ce sont en premier lieu les tropes de l'*alleluia* qui offrent les problèmes les plus intéressants touchant la musique et l'exécution des tropes [1]. Un certain nombre des tropes de l'*alleluia* se trouvent édités depuis longtemps dans les *Analecta hymnica* [2]. Il existe à l'heure actuelle une édition plus complète d'après des principes plus modernes dans le tome II du *Corpus Troporum* [3]. A la différence des tropes de l'Ordinaire de la messe (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus* et *Ite*) les tropes du Propre de la messe sont associés aux chants (*introitus, alleluia, offertorium* et *communio*) qui appartiennent au vieux fonds du chant

(*) L'exposé d'Olof Marcusson, membre de l'équipe de philologues suédois de l'Institut des langues classiques à l'Université de Stockholm qui publie le *Corpus Troporum,* forme une suite à l'article de Muchel HUGLO sur les *origines des tropes d'interpolation* publié dans la *Revue de Musicologie* LXIV (1978), 5-54. Cette étude dégage le lien profond qui rattache entre elles des formes en apparence fort différentes, mais dont le processus de composition est identique. Que l'auteur de cette remarquable synthèse historique soit remercié pour sa coopération aux travaux de notre Société de musicologie (*N.D.L.R.)*

1. Sur les tropes en général, voir Léon GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age. Les Tropes* (Paris, 1886 [1965]) et Bruno STÄBLEIN, article « *Tropus* » dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* XII (1966). Une présentation assez complète des tropes du propre, de leur milieu liturgique et des manuscrits où l'on en trouve la plus ancienne couche est donnée dans *Corpus Troporum I* (CT I), éd. Ritva JONSSON, (Stockholm, 1975), pp. 9-50.

2. *Analecta hymnica medii Aevi* (en abrégé A H), vol. XLIX, *Tropi graduales. Tropen des Missale im Mittelalter...* herausgegeben von Clemens BLUME (Leipzig, 1905), pp. 215 ss. n°s 415-514.

3. *Corpus Troporum* II, *Prosules de la Messe.* 1 *Tropes de l'alleluia.* Édition critique des textes par Olof MARCUSSON (Stockholm, 1976).

dit « grégorien ». En principe, on peut admettre par hypothèse que le chant original (grégorien) avec son texte de base (antienne et verset alléluiatique) a été conservé en gros sans changement tout au long de l'époque au cours de laquelle les tropes ont été créés. On voit par là que, pour les tropes du Propre, il est possible de discerner ce qui appartient au chant déjà existant au moment de la création des nouveaux textes. Le musicologue peut aussi discerner les mélodies nouvelles ou remaniées.

Généralement il n'y a aucune difficulté à séparer dans une édition imprimée le texte de trope du texte liturgique de base, quand celui-ci est une antienne [4]. Par contre il peut être plus difficile de reproduire dans un texte imprimé ce qui a été ajouté au texte de base, quand celui-ci est un verset alléluiatique. Alors que les tropes des antiennes précèdent ou suivent au bout de l'antienne ou bien s'ajoutent aux parties de l'antienne sans s'immiscer entre des mots isolés, les tropes du verset alléluiatique ou prosules se caractérisent par « l'incorporation » du texte liturgique de base dans les tropes de telle manière que le texte nouvellement créé, la prosule, est une « expansion » du verset. A l'intérieur de la prosule on peut souvent distinguer tout le texte de base ou des parties de celui-ci. Dans notre édition (CT II) nous indiquons ce qui fait partie du texte de base par des caractères demi-gras ou italiques : ainsi le lecteur peut facilement distinguer tout ce qui est addition [5]. La technique employée pour la tropisation du verset alléluiatique est donc tout autre que celle employée pour la tropisation des antiennes. Une troisième manière d'ajouter des tropes se retrouve au verset d'offertoire [6], où des mots isolés au début ou à la fin du verset constituent les points de départ d'une addition de texte qui est libre par ailleurs.

La technique de « prosulation » implique, brièvement, qu'aux mélismes déjà existants sont adaptés des mots. Les textes qui sont adaptés à une mélodie déjà existante sont par leur caractère « mélogènes » à la différence des tropes où paroles et musique ont été créées à la fois ou bien où les mots existent avant la musique. Nous considérons ces derniers comme « logogènes » [7]. Comme dénomi-

4. A H 49 et C T I.
5. Pour la méthode d'édition des prosules alléluiatiques, voir aussi C T II, pp. 14-15.
6. Cf. A H 49, p. 307 ss., n[os] 597-633.
7. Voir C T II, p. 8 ; Ewald JAMMERS, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankreich* (Heidelberg, 1962), p. 250 ; M. HUGLO, *Revue de Musicologie*, LXIV/1 (1978), 6.

nation générique de tous les tropes de l'*alleluia* et son verset nous employons le terme « prosule ». Les questions que les musicologues se sont posées au sujet des prosules concernent surtout deux choses. 1. La relation entre la prosule et la prose/séquence. 2. L'exécution de la prosule. A ce sujet la discussion a touché la question de savoir si l'on a affaire à un chant répétitif (alternatif) ou à une exécution simultanée du « choral » et de la prosule. Nous allons maintenant rechercher comment on exécutait le chant de prosules. A ce propos nous allons aborder les problèmes qui, il y a un peu moins de cent ans, ont intéressé Wilhelm Meyer, à savoir le rôle de la prosule dans la genèse du motet [8]. On voit par là que nous nous posons aussi là question essentielle de savoir si la prosule annonce la polyphonie primitive (l'organum) ou si elle manifeste nettement une forme primitive de polyphonie.

Avant de discuter théoriquement sur l'exécution des tropes de l'alléluia, il est important de traiter d'abord dans un bref chapitre (II) des recherches antérieures qui, à notre avis, sont importantes en ce qui concerne notre problème. Nous nous référerons dans ce chapitre aux recherches de Wilhelm Meyer. Dans un chapitre suivant (III) nous résumerons en très peu de mots ce qu'on pense en général de la « polyphonie » la plus primitive. Nous essayerons aussi de préciser le sens de quelques termes techniques souvent employés. Dans le chapitre IV nous donnerons une description assez détaillée de la technique de prosulation. Pour conclure, dans le chapitre V, nous ferons quelques raisonnements sur la manière même de chanter.

*
* *

II. La recherche à laquelle il nous semble intéressant de rattacher notre examen des prosules est celle qui concerne l'origine des motets. Dès 1882 Wilhelm Meyer avait été confronté au problème des motets en faisant des recherches sur la poésie latine rythmique au Moyen Age. Pourtant, comme il l'exprima lui-même, il espérait que quelqu'un d'autre que lui entamerait ces recherches. Néanmoins, ce fut lui qui, selon sa propre expression, allait « croquer cette pomme verte » et se frotter aux motets [9].

---

8. Cf. Wilhelm MEYER, « Der Ursprung des Motetts. Vorlaüfige Bemerkungen » (1898), reproduit dans *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, II (Berlin, 1905), pp. 303-341.
9. W. MEYER, art. cité (note 8), p. 329, note.

Pendant la période intermédiaire (1882-1898), il arriva ce qui suit. En 1886, fut publié le travail de Léon Gautier *L'histoire de la poésie liturgique au Moyen Age. Les tropes.* Gautier mentionne le motet dans la partie sur les tropes du *Benedicamus* (pp. 179-193). Dans la description de la poésie des tropes plus tardifs, « tropes de la 2e époque », Gautier raconte à grands traits le développement des tropes de l'office depuis les *versus* (p. 181 et s.) jusqu'au motet. Ce genre de poésie est présenté brièvement au moyen de quelques exemples de textes peu nombreux, *Homo vide quae pro te patior* (*AH* 21,10) et *Vide ne differas* qui est la fin de *Homo considera* (*AH* 21,139). Les textes sont présentés en fac-similé d'après le manuscrit Paris, Bibl. nat. latin 8433, f. 45 v. Gautier ne dit rien sur la façon dont il s'est imaginé la relation génétique des motets avec les *versus*, et encore moins sur leur rapport avec les tropes de *Benedicamus* en ce qui concerne le développement.

Neuf ans après l'apparition du travail de Gautier, G.M. Dreves publiait les tomes XX et XXI des *Analecta Hymnica* (1895). Ce fut alors seulement que l'on put parler d'une édition complète des motets tels qu'ils se rencontrent dans dix-huit manuscrits des XIIIe et XIVe siècles.

Ce sont les travaux de Gautier et de Dreves qui poussèrent Meyer à trouver une solution d'après lui « définitive » au problème de l'origine des motets. Meyer remarqua l'existence du chant polyphonique au XIIe siècle dans la messe. (Meyer appelle généralement les chants de la messe « antiennes » : il s'agit, en fait, des répons et des versets alléluiatiques, restriction de principe très importante). En outre, Meyer observa comment, dans les manuscrits, certaines syllabes figurent détachées de leur contexte et munies de vastes broderies mélodiques, vocalises, etc. Il devenait possible d'identifier les syllabes, le texte liturgique de base d'où provenaient ces extraits (« Ausschnitte »), se trouvant à proximité. Ainsi figuraient par exemple *-strum* et *-la* souvent comme « ausgeschnittene Coloraturen ». L'identification était facile : le texte de base en question était *Pascha no***strum** *immo***la***tum est.* Le stade suivant dans le développement du motet d'après Meyer — et ce fut le dernier pour arriver au motet achevé — fut l'œuvre d'un Français anonyme du XIIe s. Celui-ci réalisa des adaptations de texte à ces mélodies nouvellement composées sur des voyelles ou des syllabes isolées, dans le même temps qu'on gardait le texte primitif et la mélodie, le choral. Celui-ci remplissait alors la fonction de *tenor* du motet. Signalons que les sources de Meyer étaient des manuscrits du XIIe siècle et qu'il n'était pas loin du XIIIe s., époque à laquelle

le chant du motet atteignit la pleine efflorescence. Pour la configuration des textes, Meyer fait des observations intéressantes. Il remarque la façon dont le nouveau texte est conditionné par le texte primitif sous-jacent grâce aux voyelles du texte de base qui transparaissent dans le motet et qui, entre autres, entraînent une abondance de rimes.

Des recherches considérables sur la polyphonie médiévale furent poursuivies au début de notre siècle par Friedrich Ludwig à Strasbourg. En ce qui concerne la genèse, Ludwig porta ses regards sur ce passage de l'avant-messe auquel Meyer s'était arrêté auparavant pour le motet : les chants entre les deux lectures. Ludwig fit observer entre autres que justement l'*alleluia* était pour ainsi dire le plus libre du point de vue liturgique. Il n'était pas entouré d'actes liturgiques et n'accompagnait pas un acte liturgique d'une durée limitée. Au contraire, pensait-il, on pouvait au mieux insérer à cet endroit une louange de Dieu plus élargie [10]. En 1910, Ludwig publia son *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili. Catalogue raisonné der Quellen.* C'est une exposition détaillée de tous les manuscrits importants d'organum et de motets avec notation carrée. Le catalogue devait continuer avec un second tome contenant les manuscrits en notation mesurée. Mais ce travail semble avoir été suspendu peu après. D'après ce que dit Friedrich Gennrich, à qui nous reviendrons plus tard, Ludwig voulait attendre le résultat du travail de son professeur Jacobsthal : celui-ci se retira de son service à l'Université Kaiser-Wilhelm à Strasbourg en 1905 et mourut en 1912. L'année suivante Ludwig prit connaissance de ses matériaux, mais constata alors que Jacobsthal n'était pas arrivé aux résultats que Ludwig avait espérés. Malheureusement, Ludwig avait entre-temps perdu l'envie d'accomplir le projet qu'il avait magnifiquement conçu, d'autres tâches ayant attiré son attention [11]. En outre, après le traité de Versailles, Ludwig fut expulsé d'Alsace, mais en 1919 il remit entre les mains de Gennrich la partie du *Repertorium* qui n'était pas publiée. Elle

---

10. « Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter », *Kirchenmusikalisches Jahrbuch,* XIX (1905), 1-16.

11. Dans cet exposé historique, l'auteur traite du motet en philologue : il faudrait compléter ce tableau par le point de vue des musicologues contemporains tels que Jacques HANDSCHIN qui, en 1924, avait donné son opinion sur la théorie de Ludwig (dans *Archiv für Musikwissenschaft,* VI [1924], 247-251) et qui fit au Congrès de la Société internationale de Musicologie à Bâle, la même année, une communication : « *Über den Ursprung der Motette* » (cf. *Kongress-Bericht Basel 1924* [Leipzig, 1925], pp. 189-200). (*N.D.L.R.)*.

existait sous forme d'épreuves et, en 1961-1962, Gennrich s'occupa de l'impression de tous ces matériaux tels quels en deux volumes : d'une part une continuation de l'analyse des manuscrits, d'autre part une liste des incipits de mélodies classés d'après la partie de *tenor*. Auparavant, en 1957, Gennrich avait lui-même achevé une bibliographie des plus anciens motets français et latins. De ce fait, il avait facilité l'usage du *Repertorium* de Ludwig...

En 1906, parut le tome 49 des *Analecta hymnica* contenant l'édition des tropes « lyriques » du propre de la messe par Clemens Blume, c'est-à-dire les textes de tropes où Blume avait constaté — ou avait cru pouvoir constater — une versification quelconque. Parmi ces poèmes se trouvent aussi un certain nombre de tropes se rapportant à l'*alleluia* avec son verset. L'édition n'est pas complète et justement le triage des tropes alléluiatiques semble parfois arbitraire.

C'est sur le fond de l'édition de Blume et aussi, bien sûr, des travaux de Gautier et Ludwig qu'au cours des années 1920 et 1930 on commence généralement à considérer le principe de la « tropisation » en ce qui concerne la manière de créer de nouveaux textes comme une explication plausible de la genèse d'une poésie (« Strophen-Kunst »), libre et variée, qui se manifeste par les proses, motets et autres poésies latines médiévales, comme par exemple Hans Spanke dans *Rythmen- und Sequenzenstudien,* 1931. Le premier pas dans le cheminement de ce processus est selon Spanke les tropes du *Benedicamus* (cf. Gautier, plus haut). Jacques Handschin avait aussi rapporté les motets aux tropes du *Benedicamus* et aux mélodies du *Benedicamus* quelques années plus tôt dans son article de 1924 sur l'origine du motet. En tant que musicologue, il voyait essentiellement et en premier lieu un processus purement musical. Il pensait que le choral primitif avait été remanié et avait reçu des broderies mélodiques, des mélismes. Il avait en vue les petites phrases que Meyer avait appelées « ausgeschnittene Coloraturen ». Après coup, on avait ajouté du texte à ces mélodies.

En 1932 parut *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* par Friedrich Gennrich. Dans cet ouvrage, Gennrich montre comment certains versets alléluiatiques offrent en quelque sorte les matériaux mélodiques servant de base à la construction des séquences : la réalisation se fait par l'intermédiaire de certaines phrases qui sont tour à tour répétées. L'exposition de Gennrich est importante, non seulement comme contribution à l'histoire ancienne des séquences, mais aussi, et ce n'est pas le moins important, comme un « faire valoir » du lieu où la séquence aussi bien que l'organum semblent avoir pris origine.

Dans ses travaux sur la versification latine médiévale et dans son *Manuel pratique de latin médiéval*, Dag Norberg a, lui aussi, touché aux questions concernant l'ancienne séquence et le motet : le philologue suédois signale l'existence des prosules et en trace brièvement la technique spéciale de tropisation [12]. Il met justement en relief l'importance fondamentale de cette catégorie de tropes pour le développement de la poésie médiévale et il compare la technique des prosules à la technique de composition des chants polyphoniques du XII[e] et XIII[e] siècles [13].

Comme nous le verrons, les observations de Meyer dont nous avons fait mention plus haut et les remarques de Norberg prendront un relief particulier relativement à la manière d'exécuter les prosules que nous allons exposer dans notre chapitre final.

* * *

III. Nous allons sommairement rappeler quel aspect peut avoir revêtu le chant à deux voix le plus ancien, quand il fait son apparition tout d'abord dans la liturgie latine. L'époque qui nous intéresse couvre les IX[e] et X[e] siècles.

Sans prendre position quant à la forme du chant à deux voix la plus ancienne et à ses développements successifs, il est possible, à notre avis, de distinguer trois formes différentes de chant à deux voix.

A. Une pièce chantée est ornée par doublure du *cantus :* la mélodie grégorienne est « organisée » à la quarte ou à la quinte inférieure, parallèlement à la première, et les deux voix se suivent l'une l'autre note contre note. Le nombre de notes dans la nouvelle « voix » est identique à celui des notes de la mélodie de base. Nous appelons cette forme simple d'ornementation verticale *diaphonie.* Souvent on discute pour savoir s'il s'agit d'un chant par quartes ou par quintes. Nous n'entrerons pas dans cette discussion, mais nous nous contenterons de faire remarquer qu'aussi bien la quarte que la quinte sont présentes en cas de doublures à l'octave (C G c). Cette doublure à l'octave s'expliquerait comme une conséquence naturelle de la différence entre le registre de la voix des choristes plus âgés et celui de la voix des plus jeunes. Il faut dans ce cas observer qu'aucune nouvelle mélodie au sens propre du mot n'a été créée. Il

12. *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* (Stockholm, 1958), p. 108 ss. ; *Manuel pratique de latin médiéval* (Paris, 1968), p. 62 ss.
13. *Introduction...* p. 181.

s'ensuit qu'en notant la musique on ne sentait nullement la nécessité de noter au moyen de notes particulières cette forme simple d'enrichissement de la mélodie qu'on appelle parfois « organum parallèle ». Pratiquement, le chant par quartes ou par quintes parallèles ne devait probablement pas offrir de difficultés considérables. On cherche parfois à faire prévaloir l'opinion qu'en des lieux différents les hommes se sont de tout temps livrés spontanément au chant suivant cette forme. Le musicologue américain Leo Treitler soutient au contraire que le chant par quartes et par quintes parallèles ne semble pas très naturel [14].

B. Une voix est ajoutée à la mélodie donnée et cette voix suit la mélodie du *cantus* note contre note, *punctum contra punctum ;* le schéma de son mouvement se caractérise par un mouvement contraire, c'est-à-dire qu'à un mouvement ascendant dans la mélodie originale ou *vox principalis,* correspond un mouvement descendant dans la mélodie nouvelle, *vox organalis,* et inversement, un mouvement descendant dans la mélodie originale correspond à un mouvement ascendant dans la mélodie nouvelle. Cependant, les deux voix s'accordent parfaitement quant au rythme [15].

C. Une nouvelle voix, *vox organalis,* est écrite au-dessus d'une mélodie donnée et cette voix enrichit la voix originale, *vox principalis* — ou partie inférieure — en y ajoutant des broderies. Le procédé s'appelle « technique de tenue » (Halteton-Technik) : le chant original ou plain-chant fournit un ton comme « Halteton » (*tenor*) sur lequel se développe une broderie mélodique. Le procédé mène jusqu'à la technique du motet au XIIe siècle. La *vox organalis* reçoit alors un texte particulier, qui se chante parallèlement avec une voyelle longuement étirée dans la *vox principalis.* Ici on aboutit au type du motet appelé *duplum.* La technique du motet se développe, jusqu'à ce qu'une ou deux voix supplémentaires, avec leurs propres textes, soient superposées au *tenor.* Cette forme raffinée du motet s'appelle *triplum* et respectivement *quadruplum.*

---

14. M. Treitler nous a fait remarquer qu'en Europe médiévale cette forme de chant se rencontre plutôt dans les sources théoriques que dans les sources d'ordre pratique. En outre, dans les civilisations contemporaines et non-européennes, le chant en voix parallèles se rencontre rarement par rapport à d'autres formes de chant. Ce sont des faits frappants qui font que nous nous demandons si cette forme, A, de « polyphonie » est la plus ancienne. — M. Treitler nous a donné son opinion à ce sujet pendant son séjour à Stockholm en 1978/79. Ses idées sur les problèmes concernant la polyphonie médiévale et le rôle de la notation des tropaires manuscrits — voir plus bas notre chap. V — nous ont été très précieuses : nous sommes heureux de lui témoigner notre vive reconnaissance.

15. Voir par exemple Andreas HOLSCHNEIDER, *Die Organa von Winchester* (Hildesheim, 1968), et Agostino ZIINO, *Polifonia « primitiva » nella biblioteca capitolare di Benevento,* Analecta Musicologica, Band 15 (Köln, 1975).

Il est douteux qu'il y ait un rapport génétique entre les trois catégories mentionnées ci-dessus (A → B → C). Les organum de Winchester et les organum primitifs de Bénévent, où le schéma de mouvement-contraire est réalisé de façon conséquente dans la technique *punctum contra punctum*, doivent selon toute vraisemblance être considérés comme des nouveautés réalisées consciemment. C'est peut-être le résultat d'un effort, caractéristique de l'époque, tendant à la symétrie : l'image de la mélodie déjà existante est reflétée dans la voix nouvelle [16]. Une certaine forme de développement A → B n'est pourtant pas tout à fait exclue. S'il a existé un chant en quintes ou quartes parallèles, cette manière de chanter a dû également impliquer qu'au début d'une phrase, *initium*, les voix se détachaient de l'unisson et qu'en fin de phrase elles se retrouvaient à l'unisson (*occursus*) [17]. Hypothétiquement, on pourrait trouver ici les rudiments d'un schéma de mouvements contraires : il est plus difficile d'y entrevoir le schéma d'un développement B → C. Il est possible que le rythme de la voix originale, *vox principalis*, se desserre pour permettre la réalisation de broderies sur certains passages isolés. Nous sommes pourtant d'avis qu'une technique de bourdon venant de l'extérieur a pu contribuer à la genèse de la technique de tenue dans le chant liturgique et, comme nous le verrons dans le dernier chapitre, on peut aussi, selon toute vraisemblance, attribuer aux textes chantés un rôle décisif pour le développement de cette technique.

*
* *

IV. Dans ce chapitre nous allons examiner de plus près la technique de prosulation. Nous le ferons en essayant de décrire les intercalations de textes dans les versets alléluiatiques comme elles figurent dans les manuscrits qui constituent la base de notre édition [18] . Il nous semble naturel de ne considérer que les intercalations (développements du verset) où il est possible de mettre en évidence la technique même de prosulation. Nous nous limitons

---

16. Voir Leo TREITLER, « The polyphony of St. Martial », *Journal of the American Musicological Society*, XVII (1964), 29-42.

17. Voir par exemple Arnold GEERING, *Die frühe kirchliche Mehrstimmigkeit*, et Illustration 1, dans K. G. FELLERER, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik...* I (Kassel etc., 1972), p. 373.

18. Cf. C T II, p. 12 ss.

aux textes qui à notre avis doivent être des adaptations de textes à une mélodie préexistante : les textes versifiés (ils sont d'ailleurs en très petit nombre) échappent donc à notre enquête. Nous voulons en outre souligner que notre travail est basé uniquement sur les textes. Nous n'avons pas eu la possibilité de faire une analyse de la musique. Il est vrai que l'étude de la pratique d'exécution des prosules que nous proposons au chapitre suivant ne peut être effectuée qu'en prenant en considération la musique : nous sommes néanmoins convaincu qu'une étude scrupuleuse des textes de prosules et de leurs rapports avec le texte de base « sous-jacent » pourra donner une information précieuse sur l'exécution de la prosule et nous espérons bien que des musicologues reprendront nos points de vue et poursuivront l'examen.

En parcourant les intercalations des versets alléluiatiques, nous avons pu les diviser en trois groupes. La division est assez grossièrement faite. Parfois il peut être difficile de fixer une limite définie entre les groupes. En tout cas, il semble qu'on peut discerner trois catégories :

A. Ce groupe renferme des développements plus ou moins complets du texte de base du verset. Il est souvent possible d'identifier chaque mot du texte de base dans la prosule, c'est-à-dire que le verset alléluiatique figure tout entier dans la prosule. Dans ce groupe nous trouvons aussi tous les cas où seulement certaines parties (vocalises) ou tout simplement une seule partie (vocalise) sont développées par addition de paroles. Au groupe A nous rapportons même les textes de prosule qui semblent être des développements complets du texte de base, mais où l'on ne peut pas reconnaître distinctement tous les mots du texte de base. Par endroits, on peut entrevoir les voyelles de certains mots de base dans la prosule.

B. Ce groupe est constitué par les textes qui ne sont que des additions au bout du texte de base (verset) et où il est possible de voir une liaison nette avec le mot final ou les mots finals du verset. Le texte de base même n'a pas subi d'expansion dans ces cas, mais un ou deux mots à la fin du verset figurent dans le texte de la prosule qui se chante sur les mélismes finals au bout du verset. Ces mélismes sont en général identiques aux mélismes qui suivent après l'*a* final de l'*alleluia* précédant le verset.

Notre dernier groupe, C, est aussi composé de textes qui se retrouvent après le verset. Mais, à la différence du groupe précédent, ils viennent après le verset sans liaison (textuelle) extérieure avec le texte de base. Nous n'osons pas trancher de manière catégo-

rique la question de savoir si dans ce groupe nous avons affaire à des chants qui se chantaient sur la mélodie de l'*a* final de l'*alleluia* précédent ou bien si ce sont des chants qui se chantaient sur des phrases mélodiques se trouvant dans la mélodie du verset précédent. En outre, nous ne pouvons pas exclure que ce soient des textes adaptés sur des mélodies qui sont créées en même temps que la prosule. En tout cas, ils ne donnent aucun renseignement sur la technique d'adaptation d'un nouveau texte à une mélodie préexistante. Nous ne les mentionnerons plus dans notre exposé.

Après avoir présenté quelques textes afin d'illustrer les groupes A et B, nous donnerons quelques détails sur la technique d'intercalation et sur les rapports entre prosule et texte de base. Le code chiffré renvoie à CT II ; GR au *Graduale Romanum* (Solesmes, 1974). Le texte liturgique de base figurant dans les prosules est donné en italiques.

GROUPE A.

4.4 *Amauit eum dominus*
GR 495 *et orna*mentis sacris per*ornauit eum*
stola candidissima decorata
fulgoreque lucido et praeclaro ac uirtute *gloriae*
induit eum etiam munere parsimoniae
coronam quoque uirtutis, gloriae et iustitiae
manuque suae potentiae
iustorum in sede constituit *eum.*

L'addition de texte a été faite à la vocalise de l'-a du mot *orn***au***it* et à celle de l'*e-* du mot final *eum ;* la mélodie du mot final *eum* est la même que celle des mélismes de l'*-a* final de l'*alleluia* précédent. Dans un des trois manuscrits dans lesquels figure la prosule, originaire de Novalese en Italie du Nord (Oxford, Bodl. Douce 222), *STOLA GLO* suit après *decorata.* Cette circonstance, plus les *-a* finals dans la phrase *candidissi***ma** *decora***ta** et les rimes en *o* à la ligne suivante (*luci***do** et *praecla***ro,** qui ne figurent que dans un des trois manuscrits, cf. l'apparat critique dans CT II) nous font supposer que l'addition du nouveau texte a été faite sur le *-a* final de *sto***la** et sur le *-o-* de *g***lo***riae.* Dans le graduel moderne, le mélisme sur le *-a* final dans *stola(m)* (fait défaut).

10.3 *Christus* eripuit nos inferni claustris,
GR 226 *resurgens* aureum coronam suis tribuit,
ex mortuis mortem abstulit,
conterens antiqui caput serpentis.
Iam sine fine regnabit,
non iam in aeternum *moritur,*

mors et saecula semper in manu eius sunt omnia,
uita gaudium lux pax potestas gloria laus honor.
Adiuuet, protegat, liberet nos *mors illi*us,
ultra et in aeuum
non nocebit malignus et *non dominabitur* nobis,
adiutis eius misericordia, gratia larga,
qui dabit redemptor cunctis palmae uictoriam
et requiem sempiternam.

10.5 *Christus* eripuit nos inferni claustris
GR 226 et uicta mortis lege
post haec *resurgens*
polum solumque regens utrumque,
iam in aeternum *non moritur*
mors quam saeua tulit Eua mouens auctorem
omnigenum naturarum et creatorem
ab ipso prostrata atque superata (sc. ILLI NON DOMINA-BITUR.)

Dans 10.5, après *resurgens* à la troisième ligne, on peut compléter *EX MORTUIS* du texte de base à l'aide des manuscrits (cf. l'édition dans CT II p. 29). De même, les manuscrits donnent après le dernier mot *superata* le reste du verset comme nous l'avons rendu ci-dessus. Les deux textes 10.3 et 10.5 ont été traités en détail par Bruno Stäblein [19]. Le premier texte, 10.3, qui est la plus ancienne prosule découverte, a été publié par Smits van Waesberghe [20].

11.2 *Concussum* ac per*cussum est*
Graduale *mare,* fontes, saxa et arua
Romanum *et contremuit* mundus et expauit (sc. TERRA)
(1908), draconem pestiferum, serpens antiquus
582 qui eiectus est de caelo, dimersus sub *terra*
ubi archangelus Michael descendebat de caelo,
in monte garganico
uictoriam Christo
expugnauit cum Sathan durius et expulit eum exinde.

---

19. Voir Bruno STÄBLEIN, « Zwei Textierungen des Alleluia Christus resurgens in St. Emmeram-Regensburg », in *Organicae voces. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe...* (Amsterdam, 1963), p. 157 et ss.

20. D'après le manuscrit de Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 9543. Voir J. SMITS VAN WAESBERGHE, « Over het ontstaan van sequens en prosula en beider oorspronkelijke uitvoeringswijze » dans *Orgaan KNTV, officieel maandblad van de koninklijke nederlandsche toonkunstenaars vereniging* onder red. van Prof. Dr. Joseph Smits van Waesberghe, 12 (1957), p. 50 et ss. et « Zur ursprünglichen Vortragsweise der Prosulen, Sequenzen und Organa » dans *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958* (Kassel, 1959), p. 251-254.

Le caractère de l'intercalation dans ce texte et de celle qui figure dans 4.4 plus haut fait apparaître une ressemblance nette de l'une avec l'autre. Nous avons trouvé ces deux textes seulement dans des sources italiennes. Nous reviendrons plus bas sur l'imbrication textuelle *contremuit mundus et expauit* dans 11.2 et sur ce qu'elle peut nous apprendre quant à la manière de chanter. Le texte de base se retrouve dans l'édition faite d'après le manuscrit Roma Bibl. Angelica 123 (*Pal. Mus.*, XVIII). Les vocalises de *-cu-* dans *con***cu***ssum, ma-* dans **ma***re, -e-* dans *contr***emu***it* et *e-* dans *t***er***ra* ont été assorties d'un texte. Les trois dernières lignes ont été ajoutées à l'*-o* final dans *cael***o**. La mélodie est ici la même que celle des mélismes au bout de l'*a* final dans l'*alleluia* précédant le verset.

17.2 *Dicite* chori cuncti et psall*ite in gentibus,*
GR 212 plaudite man*ibus,*
quia magna *domin*i clementia
suis respiciens ouib*us*
*regna*t omnia supera
et imper*auit a ligno,*
proprio filio suo crucifixo,
qui surrexit et sedet in throno
deconculcato zabulo.

Celle-ci est une des intercalations les plus raffinées que nous ayons trouvées. Elle donne beaucoup d'information sur la technique de prosulation. Nous y reviendrons en détail plus bas. Elle se retrouve aussi bien dans les sources aquitaines que dans les sources italiennes (cf. CT II p. 36).

19.2 *Dilexit* dilectione felici *Andream* agonistam
GR 625 misertus illius
in odore acceptum,
gratia collocatum in summo paradiso.
Sociatus fratri suo glorioso, apostolorum primo,
sanguine namque proprio
fuso in crucis tropheo
hodi*e*.
T*ua* grat*ia*
muneribus sacris ex diuitiis populi
atque muneribus dignis honoratus nimis
in alta caeli
sidera pro retibus sponte dimissis
principatum meruit regni caeles*tis*. SVAVITATIS

Les longues vocalises sur *-do-* dans *odore* et sur *-tis* dans *suauitatis* (celle-ci est identique à la mélodie sur le *a* final de l'*alleluia*) et le caractère mélismatique du reste du chant de base ont eu pour conséquence qu'une prosule aussi vaste a été créée et que le texte de base, relativement bref,

disparaît presque dans la nouvelle masse de texte. Ce texte est un bel exemple de la manière dont on s'efforce de créer l'harmonie vocalique et la rime avec les voyelles longuement étendues des vocalises, le *-o-* dans *odore,* lignes 3-8, et le *-i(s)* dans *suauitatis,* lignes 10-14. Ce n'est probablement pas par hasard que la voyelle finale de *odore* revient dans *hodie* ou que les quatres premières voyelles de *suauitatis* du texte de base se retrouvent dans *tua gratia.* (Sur ce point, voir plus bas). Nous reviendrons sur la relation entre cette prosule et le texte de base. Nous n'avons trouvé le texte que dans Oxford, Bodl. Douce 222 (provenant de Novalese), manuscrit qui contient plusieurs exemples analogues de longs textes ajoutés au petit nombre des vocalises.

20.2 *Doctor Christi Bene-* nomine et uita *-dicte,*
monachorum pater et noster et electe pie dux,
salus, decus, uirtus,
qui es lex, rex, et lux,
intercede fida prece, magne metuende,
pro grege certe *tuo,*
qui laetaris semper cum Christo,
et pro misera nostra satis uita omniumque salute.

Ce texte présente, avec CT II 25.4 et 57.2, le seul exemple d'intercalations de verset figurant dans le manuscrit Oxford Bodl. 38 (8849), originaire de Fleury-sur-Loire. Parallèlement, il y a aussi les adaptations de textes à l'*alleluia (exordia).* Les prosules figurant dans ce manuscrit (Ox 38) sont uniques pour le manuscrit et elles sont toutes typiques pour ce que nous entendons par « intercalations complètes ».

Nous tenons le texte suivant, qui est aussi tiré du manuscrit Ox 38, pour une des plus belles intercalations que nous ayons rencontrées. De façon habile, le texte de base a été intégré à un poème qui donne au lecteur non averti l'impression d'être un poème créé tout à fait indépendamment de cadres donnés — et fortement restrictifs ! Le texte de base donne lieu à un grand nombre de rimes. Pourtant l'auteur ne s'abaisse pas à faire de simples jeux de mots, dont les prosules fournissent plusieurs exemples. Le poème possède des qualités qui ne sont pas très fréquentes dans les prosules :

25.4 *Eripe* in te fidentem, clamantem
GR 308 atque iuua *me de inimicis meis* pessimis,
deus meus qui es pius.
Meis nunc assis precib*us*
et a tribulantium dira caede,
quam in me sine fine exercent cotidie,
deus alme et aeterne,
factor caelique, terrae, maris, omnium,
atque *ab* ipsis *insurgentibus in me* callide,

libera, adiuua, defende, conserua *me*,
ut ad te sincero corde et pura mente
possim uenire, te, deus, tribuen*te*.

La prosule suivante montre comment quelques lignes de l'hymne connue de Venance Fortunat *Pange lingua* ont été élargies au sens propre du mot. Le résultat est, en quelque sorte, devenu contraire à la prosule précédente (25.4). Au lieu de se développer en un poème presque entièrement neuf, comme dans le cas précédent, le texte de base de l'exemple suivant fournit un cadre déterminé à l'intérieur duquel des paroles récemment ajoutées présentent d'une manière plus claire, ou expliquent davantage, les mots et les idées du texte de base. Ainsi *dulce lignum* devient *dulce et insigne nimis lignum* et le passage « les clous sont doux » s'explique davantage par ce qu'ils sont *membris sanctis fixos. Pondera* est exégétiquement commenté par l'addition *nec non commercia* où *commercia* doit être à peu près du même sens que *pretium*, le prix auquel le genre humain a été racheté :

22.5 *Dulce* et insigne nimis *lignum*
GR 598 *dulces clauos* membris sanctis fixos
dulcia satis gerens atque
ferens pondera nec non commercia,
quae sola fuisti digna mire, inclita
dictione pacis et supernae uirtutis alma, *sustinere*
regem caelorum omnium regum
et dominum semper sobrium.

Cette technique, consistant à élargir le texte de base en insérant des expressions synonymes et parallèles sans que l'on dépasse le cadre donné par le verset, a été utilisée à l'extrême dans le texte suivant. Le procédé est donc le même que pour les lignes ci-dessus de l'hymne de Venance Fortunat, mais dans le texte suivant une masse de texte beaucoup plus grande a été insérée dans le verset original. Néanmoins, c'est toujours le verset qui domine-et, pour ainsi dire, s'étale dans le chant nouveau, exactement comme dans notre exemple précédent. Comme le verset, la prosule relativement longue se compose d'une seule proposition. Voici la teneur du texte de base : *Surrexit pastor bonus qui posuit animam suam pro ouibus suis et pro suo grege mori dignatus :*

71.7 Sursum corda.
Surrexit pastor angelorum caelestium,
uehens ouem perditam,
uerorum pastorum *pastor bonus*
*qui po*testate propria *posuit* afflictam *animam suam*
pro miseris miserabiliter perditis
et atrocibus daemonum dentibus obrutis
compatiendo *ouibus suis*

et miseratus *pro sui greg*is interitu,
rex natus de caelesti r*ege,*
*mori*bundis nobis *mori dignatus*
cui decus, honor et gloria sempiterna
per saecula regnanti cum patre semper
et sancto spiritu.

Dans ce texte nous voyons un exemple de la manière dont le texte nouvellement créé se joint au texte de base non seulement par des allitérations (*posuit* > *potestate propria posuit*), des assonances et des rimes (*ouibus suis* > *miseris miserabiliter perditis/ et atrocibus daemonum dentibus obrutis/ compatiendo ouibus suis*), mais aussi par la juxtaposition de mots à peu près semblables, comme *grege - rege,* ou bien par de simples jeux de mots comme : *uerorum pastorum pastor bonus* et *moribundis nobis mori dignatus.*

Un exemple encore plus éclairant de la manière dont le « prosuliste », presque en jouant sur les mots, cherche à lier le nouveau texte avec le verset, se relève dans la prosule suivante. Pour la clarté nous donnons d'abord la teneur du verset. *Laetabitur iustus in domino et sperabit in eo et laudabuntur omnes recti corde.* Il y a dans ce verset deux vocalises assez longues qui, comme on pouvait le prévoir, font qu'en deux endroits une masse de textes plus grande s'insère, sur *-a-* dans *sperabit* et sur *-e* dans le dernier mot *corde.* La voyelle finale de *corde* a fait en sorte qu'on s'est appliqué avec évidence à trouver des rimes et des assonances avec *-e* :

41.5 *Laeta*ndo sublim*abitur iustus*
GR 479 fulgidus nec non et fide au*ctus,*
*in domini*co populo feruens *domino*
*et spera*ns, ut suscipiat regni praemia,
Christus cum regnans uenerit ad iudicium.
Micans gaudebit et rutil*abit in eo*
*et laud*e dignissima tunc glori*abuntur*
florigero solio sedentes *omnes recti,*
probi et casti corpore simul et *corde,*
cum quibus, redemptor, te laudemus, alme,
pneumate feliciter congaudentes
una protecti tuo iuuamin*e*.

Au moyen des exemples donnés ci-dessus nous avons essayé de montrer comment les intercalations se présentent en se greffant sur le texte de base tout entier. Nous avons déjà signalé que quelques textes semblent être des intercalations de tout un verset, mais où il est difficile de discerner nettement dans la prosule chaque mot particulier du texte liturgique de base. Nous donnons ici un exemple de ce type. Mais d'abord le texte de base entier : *Amauit eum dominus et ornauit eum, stolam gloriae induit eum.*

4.2 *Ama*tor piorum *dominus*
GR 495 sanctum istum cor*onauit,* perpetim glorio*sum,*
stola quippe sanctitatis ornando
tropheoque castitatis comendo
caelestis eum ueste *gloriae*
induit iocunditatis atque perpetuae,
in qua sine fine congaudet
cum sanctorum agmina,
quibus ipse deus atque rex,
pater, uerbum atque flamen,
condonat regnum nunc et in aeter*num.*

Apparemment, les mots suivants du texte de base manquent : *(ama)uit eum, et ornauit eum* et le mot final du verset *eum,* mais dans certains passages du texte de la prosule on peut entrevoir le texte de base sous-jacent. Donc, « sous » *-tor piorum* de la première ligne, on doit pouvoir penser *-uit eum* (dans *amauit eum*) du texte de base ; de plus, on peut supposer que « sous » la seconde ligne, *sanctum... gloriosum,* se trouve à l'état latent *et ornauit eum* du texte de base, ce qui se devinerait dans *coronauit* dans la prosule. Sur *e-* dans le mot final *eum* du verset se retrouve une vaste vocalise (identique à celle sur le *-a* final de l'*alleluia*) et nous pouvons supposer que cet *e-* d'*eum* transparaît dans le grand nombre de *e* se rencontrant dans les dernières lignes de la prosule. Nous pensons même que le mot final *eum* du verset est latent dans le dernier mot de la prosule, *aeternum,* qui varie d'ailleurs dans les trois manuscrits contenant ce texte. D'après le manuscrit Paris Bibl. nat. fonds latin 1084, c'est *aeternum,* d'après Apt, Arch. Basilique Ste Anne 18 (4), c'est **ae***u***um** et d'après Wolfenbüttel, Herzog Aug. Bibl. Gud. lat. 79 c'est *ingre***ss***u***um.**

Un autre exemple d'une prosule où tout le texte de base ne se voit pas nettement dans le nouveau texte figure dans notre édition (24,1). Donnons d'abord le texte de base : *Erat lucerna ardens et lucens ante dominum Iohannes baptista*$^{\alpha}$*qui uiam domino*$^{\beta}$*praeparauit in eremo.* Nous avons divisé la mélodie de la dernière partie du verset en trois phrases marquées α, β, γ. Le texte et la mélodie se retrouvent dans le graduel de St Yrieix [21] :

24.1 *Erat* Iohannes baptista *lucerna ardens*que praefulgens
et rectum sermonem semper pand*ens*
h*a*c aula placida robusta praecelsa,
fer*ente domino :* « Nullus maior in hac uulua. »
Iohannes baptista, charismata repletus caelestia,
manens ipse in saecul*a,*
$^{\alpha}$desudando in toto spatio mundi,

---

21. Paris, Bibl. nat. lat. 903 : *Paléo. music.,* t. XIII (1925), p. 197 ss.

β*prae*ornat hanc iuam semitam
de superna famina archana.
Hanc suam sertam secum duxit γ *in ae*thereo regno,
in quo nos tecum ferre studeto,
ut simul uultu laeto
iocundemur in aluo illo lucido
structo a d*eo*.

Nous allons maintenant voir qu'il est possible de découvrir les morceaux du texte de base manquant dans le texte de la prosule. Entre *et...ens* de la seconde ligne nous pouvons nous représenter *luc-* du verset, dont la vocalise correspond à la mélodie de *rectum sermonem semper pand-*. A l'aide de la mélodie on peut entrevoir *ante* du texte de base sous (*h*)**a**(*c*) de la prosule et (*fere-*)**nte** de la ligne suivante ; toutes les rimes en *-a* (*aula placida robusta praecelsa*) interposées s'expliquent par le fait que le texte ajouté appartient à *a* dans *ante*. Les rimes en *-a* dans *charismata* etc. jusqu'à *saecula* s'expliquent parce que le mélisme correspondant se chantait sur le *-a* final de *baptista*. En ce qui concerne la dernière partie du verset, le texte de base semble avoir disparu tout à fait dans la prosule. Mais notre manière de marquer les phrases (α, β, γ) nous permet plusieurs constatations : les voyelles *o* et *u* dans *desudando in toto spatio mundi* s'expliquent par le fait que la mélodie ayant reçu l'addition de texte dans sa majorité contient une brève vocalise sur *do-* dans *domino ; prae-* dans *praeornat* correspond à *prae-* dans *praeparauit* du texte de base ; toutes les voyelles *a-* dans *hanc diuam semitam* s'expliquent par le fait que cette partie de la prosule jusqu'à *secum duxit* a été ajoutée à la vocalise se trouvant sur *-ra-* dans *praeparauit ;* enfin, *in ae-* dans *in aethereo* correspond à *in e* dans *in eremo* du texte de base. L'agglomération des voyelles *o* et *u* dans les lignes finales de la prosule vient de ce que les mélismes ayant reçu des paroles se chantaient sur *-o* dans *eremo*.

Pour finir, nous donnons encore un exemple d'une prosulation où une partie du texte de base semble disparaître dans la prosule, mais où il paraît tout de même possible d'en découvrir certaines voyelles. Voici la teneur du texte de base : *Iusti epulentur et exultent in conspectu dei, delectentur in laetitia.*

37.2 *Iusti*tiae merito refulgentes *epulentur*
GR 461 polorum pulchris satis rosis et uiolis repleb*untur*
et exultent, simul gaudent atque refulg*ent*
*in consp*icuo assidue et claro *conspectu*
uerbi patris almi *dei*.
*Delect*ari oportet in caelestibus
cum angelis cunctos christicolas
cunctipotentis interu*entu*
quorum piissime nunc festa ueneram*ur*.

In magna uirtutis sede
sedebunt omnes sancti,
maxime illorum micabunt sidera,
uniuersalis laudabit ecclesia
per quadra cosmi climata,
manebunt cum angelis per saecul*a*.

L'entremêlement du texte de base et de la prosule, dans la première partie du verset apparaît nettement en italique. Après *delect-* disparaît le texte de base. Remarquons cependant *interuentu* et *ueneramur* que nous interprétons comme des échos de *-entur* dans *delectentur* du texte de base, dont la syllabe *-cten-* porte une longue vocalise. A *In magna uirtutis* etc. correspond *in laetiti-* dans le texte de base. Les rimes des quatre dernières lignes s'expliquent par le *-a* final dans *laetitia* (où la mélodie est identique à celle des mélismes sur le *-a* final de l'*alleluia*).

Comme nous l'avons déjà rappelé, nous rapportons également au groupe A (intercalations plus ou moins complètes du texte liturgique de base) tous les cas où le texte de base n'a été développé que partiellement. Dans ces cas, il s'agit de broderies musicales d'une grande étendue, sur des voyelles peu nombreuses ou sur une seule voyelle, auxquelles a été donné un nouveau texte. Le procédé est très fréquent. Nous n'en donnerons ici que quelques exemples. Voici le texte de base de notre premier exemple : *Dilexit Andream dominus in odorem suauitatis.*

19.1		(DILEXIT ANDREAM)	
GR 625	α	qui prius fluctiuagas cateruas piscium rete cepit, sociante germano,	(IN ODO)α
	α	dehinc populos oberrantes fidẽi hamo sociauerat spiritali.	(O)α
	β	Gaudet Andreas in Christo	(O)β
	β	quem amat Messias *in odorem.*	(OREM)β+ γ

Toute la prosule a été adaptée à la mélodie de *in odorem* du texte de base. La vocalise très longue sur *-do-* a été divisée en deux phrases, α +β, qui se répètent selon le schéma suivant : α + α +β+ β. L'adaptation de texte ne touche pas la « flexa » sur la syllabe *-rem* (γ). Le manuscrit Munich, Bayerische Staats-bibl. clm 14322 (Mü 14322), de Ratisbonne, donne aussi bien la version syllabique que la version mélismatique de la mélodie, telles que nous avons essayé de les rendre ci-dessus (cf. planche III dans CT II). Donc, les lignes 1-2 (α) semblent avoir la même mélodie que les lignes 3-4 (α). De la même façon, la ligne 5 (β) a la même mélodie que la ligne 6 (β). Ensuite le chant de la prosule et celui du texte de base se rencontrent et *-rem* (γ) se chante en commun. Cette façon, que nous venons de montrer, de répéter une phrase musicale à la manière des séquences et même d'avoir une répétition progressive (A + A + B + B) analogue à celle qui figure dans les proses au moyen de l'addition du texte,

n'est pas très rare dans les prosules. Évidemment, le verset *Dilexit Andream* a été très aimé par les créateurs de prosules. Nous avons trouvé pas moins de neuf adaptations de texte différentes à *Dilexit Andream.* L'énorme vocalise sur *-do-* dans *odorem* domine sa mélodie. Il peut être intéressant de constater que, malgré la popularité dont ce verset a joui, la propagation des adaptations de texte se limite presque exclusivement à des sources italiennes ou à celles influencées par l'Italie (Apt 18). La seule exception est le texte donné ci-dessus qui se rencontre dans les sources de Prüm et de Ratisbonne [22].

Un autre exemple de verset qui donne lieu à beaucoup de prosules différentes est le *Eripe me de inimicis meis deus meus et ab insurgentibus in me libera me* (GR 308). Comme la mélodie du verset précédent, celle-ci se caractérise par une mélodie nettement enrichie par des mélismes. Ici, ce sont surtout les longues vocalises sur *-gen-* de *insurgentibus* qui font l'objet de vastes additions de textes. Par exemple :

25.9 *Et ab insurgent*es, qui me persequuntur, domine,
rex conditor orbis terrae,
quia tu me creasti
et de limo terrae formasti,
deduc me in regnis caeles*tibus.*

Comme on l'a déjà fait remarquer dans le commentaire de l'édition des textes (CT II p. 55 et s.), la construction de la phrase doit être *Et ab insurgentes... deduc me in regnis caelestibus.* La confusion des cas dans l'emploi des prépositions *ab* et *in* — ce qui en soi n'est pas remarquable pour le latin de l'époque — doit s'expliquer par la technique employée pour l'intercalation, qui entraîne ici la recherche de voyelles s'harmonisant avec la voyelle longuement maintenue de la syllabe *-gen* dans *insurgentibus* du texte de base.

Un dernier exemple de verset, où l'on a ajouté un texte à l'unique et vaste vocalise, est *Iustus ut palma florebit et sicut cedrus multiplicabitur.* Une des intercalations les plus répandues est la suivante : tout le texte est ajouté à la vocalise de la syllabe *ce-* du mot *cedrus.*

40.1 *Et sicut* liliorum candor
GR 516 in gloria splendebit coram Christo beato
et ceu rosarum pulchritudo
rutilabit in magno decore.
Quasi arbor in tellure,
quae uocitatur nomine *cedrus, multiplicabitur.*

---

22. Paris, Bibl. nat. lat. 9448 (Prüm) et Mü 14322, cité précédemment.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, tout le texte de la prosule (à partir de *liliorum*) est ajouté sur les mélismes de la syllabe *ce-* dans *cedrus*. Le texte est un exemple de la manière dont les additions de texte sur de longues vocalises isolées tendent à se libérer du texte de base et à devenir de libres ajouts indépendants. Ainsi, la syllabe sous-jacente *ce-* du texte de base n'exclut pas que dans la première partie de la prosule nous puissions présumer la recherche de sons finals et des rimes sur la voyelle *-o*. Les trois dernières lignes riment en *-e*, mais par ailleurs aucun effort n'a été fait pour trouver une harmonie vocalique avec *-e-*. Les deux dernières lignes montrent une répétition de deux lignes contenant le même nombre de syllabes (huit) semblable à celle des proses, ce qui s'explique ici par le fait que la vocalise du chant grégorien sur *ce-* finit par une répétition d'une phrase mélodique de huit notes.

GROUPE B.

Le dernier texte cité peut aussi servir à illustrer une présentation du groupe suivant. Nous avons dit plus haut qu'en ce qui concerne nos textes 19.1, 25.9 et 40.1, il s'agit d'une seule longue vocalise du chant de base grégorien sur laquelle un texte a été greffé. Nous aimerions donc rappeler que dans ces cas il ne s'agit pas de la longue vocalise qui suit régulièrement le mot final et qui est une répétition des mélismes sur le *-a* final dans *alleluia* qui se chante avant le verset. Nous considérons comme un groupe particulier, B, les prosules qui sont des adaptations de texte sur cette vocalise au bout du verset et qui autrement ne sont pas liées aux intercalations du verset même, mais ne font qu'un ajout au mot final. De cette façon, pour donner un exemple, le verset donné ci-dessus *Iustus ut palma* comporte aussi ce type d'addition :

40.5 *Multi* florebunt sancti
GR 516 sicut sol ante dominum refulgentes,
in caelo exultant cum Christo.
Astra, sidera terraque et maria conlaudantes deum,
qui in sede caelesti regnat cum gloria.

L'incipit de ce chant s'attache au dernier mot du verset *multiplicabitur*, mais, pour le reste, la prosule est entièrement indépendante. Rappelons à ce propos toutes les adaptations de texte faites aux mélismes qui se trouvent sur le mot initial ou le mot final, notamment dans le second verset de l'offertoire : datant de la même époque que nos prosules d'*alleluia*, elles se rencontrent principalement dans les mêmes manuscrits que les autres prosules [23].

23. Cf. A H 49, p. 307 ss., n°s 597-633.

Le texte suivant expose une façon peu habituelle de prolonger le texte de base en partant du mot final. Voici le verset. *Verba mea auribus percipe, domine, intellege clamorem meum.*

82.2 *Clamorem meum,* ad te ueniat,
GR 280 rex, custos, salus et sempiternus.

Le sujet du verbe *ueniat* est un "*clamor meus*" qu'il faut compléter à l'aide de *clamorem* du texte de base.

Dans le texte suivant, on voit un exemple de la manière dont une prosule créée sur le mot final du verset, ne suit pas les mots finals du verset, mais les précède et se mêle à eux. Voici le texte de base : *Benedictus es domine deus patrum nostrorum et laudabilis in saecula.*

9.3 Tibi laudes cunctaque uota persoluant,
GR 375 te quae collaudant *in* sempiterna *saecula,* amen.

Nous supposons que l'adaptation du texte est faite sur les mélismes de *-a* dans *saecula.* Cela n'exclut pas la possibilité d'entrevoir *laudabilis* du texte de base dans *laudes* et *collaudant* de la prosule.

Le texte suivant a été ajouté aux mots finals... *libera me* du verset *Eripe* (cf. plus haut p. 138).

25.2 Vide domine super me,
quoniam iniquitates irruerunt in me
et non est qui me adiuuet,
sed tu domine salua me.

La mélodie de cette prosule ne se limite pas à la vocalise sur le mot final *me* du verset. La mélodie du début de la prosule, *Vide... iniquitates irruerunt,* correspond à la mélodie des mots *libera me* du verset (si nous exceptons les mélismes consécutifs à la voyelle *-e* dans *me,* qui sont régulièrement conformes aux mélismes finals sur *-a* d'*alleluia*). Cette mélodie est identique à la mélodie du mot *alleluia* qui précède le verset. Le mot initial de la prosule *Vide* correspond par conséquent à *libe(ra)* du texte de base. Même si la prosule peut être considérée comme une addition indépendante au bout du verset, sa subordination par rapport aux mots finals est nette : *me* se répète pas moins de quatre fois dans l'addition. Même en ce qui concerne le contenu, la prosule est fortement liée au verset.

Le texte suivant, enfin, montre comment la prosule se joint syntaxiquement aux derniers mots du verset, et par ailleurs, comment elle se développe librement, avec cependant, pour ce qui est du contenu, une

liaison avec le mot *dominus* du verset. Voici le verset : *Iustum deduxit dominus per uias rectas et ostendit illi regnum dei.*

38.2 ubi exultant iusti ante dominum.
Ipsum nos rogitemus cuncti fideles,
ut ipse nos coniungat
cum suis sanctis omnibus.

Ce dernier exemple est tiré du graduel de Bénévent [24]. Ce manuscrit diffère à deux égards du reste de nos manuscrits. D'une part, on y trouve, d'après ce que nous avons vu jusqu'à présent, une série de textes qui ne figurent dans aucun autre manuscrit [25] ; d'autre part, on y découvre quelques exemples de textes versifiés et de lignes tirées presque mot à mot de la poésie d'hymnes antérieures [26]. Dans ces derniers cas, on peut se demander si l'adaptation de texte à une mélodie préexistante a eu lieu. Le texte et la mélodie ont dû ici être créés en même temps.

Nous pouvons faire, maintenant, les quelques observations suivantes. En ce qui concerne la dimension, les intercalations de verset figurent sur un éventail avec d'un côté une intercalation (développement) complète de tout le verset, où tous les mots du texte de base ont été insérés dans une chanson nouvelle, et de l'autre côté des développements partiels où l'on a ajouté un texte à une seule vocalise. Même dans le dernier cas, le texte nouvellement créé peut être d'une ampleur assez considérable au moyen d'une phrase de la mélodie qui se répète de manière séquentielle. Dans les cas où l'on a ajouté un texte à une seule vocalise longue, l'addition tend à devenir un ajout libre. Entre les deux extrêmes, se trouvent tous les textes de prosule qui ont été créés en adaptant un texte à un nombre restreint de vocalises à l'intérieur du verset, une grande partie du texte de base étant intacte.

Nous pensons que les exemples que nous venons de donner ci-dessus exposent assez clairement de quelle manière les intercalations des versets alléluiatiques se font dans l'ensemble. Cependant, il peut être intéressant d'examiner certains détails de plus près, en rapport avec la matière de notre cinquième chapitre.

L'examen précédent prouve que les prosules présentent différents degrés d'affinité par rapport au texte de base. D'un côté nous trouvons les cas caractérisés par une liberté pratiquement absolue

24. Benevento, Bibl. capitolare VI 34 : *Paléo. music.*, t. XV (1951), f. 271.
25. C T II 14.1, 16.1, 27.1, 43.1, 56.6, 63.2, 72.1, 77.2, 78.3 et 82.2.
26. C T II 27.1, 43.1 et 56.6.

à l'égard du verset alléluiatique sous-jacent, d'un autre côté, il y a des textes où — comme nous l'avons vu — les mots du texte de base sont mêlés soigneusement à la prosule nouvellement créée. Nous allons maintenant signaler quelques endroits où des syllabes isolées sont également entrelacées dans les nouveaux mots de la prosule, avec beaucoup de raffinement. On trouve l'entrelacement le plus complet dans les cas où une syllabe dans le texte de base fournit le point de départ du texte nouveau et où celui-ci aboutit aussi à la syllabe finale du même mot de base. Dans ces cas, un mot du texte de base a donc été élargi au sens propre du mot et il englobe un ou plusieurs mots nouvellement ajoutés. Par exemple : **ornauit** > **orna***ns caritate fide spe unx***it** (4.7, 4.9), **regnauit** > **regn***at omnia supera et imper***auit** (17.2), **sancte** > **sanct***issim***e** (79.3), **grege** > **greg***is interitu rex natus de caelesti r***ege** (71.1), **intrare(t)** > **intr***oire sanctorum sancta ubi pater... conloc***aret** (52.2), **suam** > **su***per***am** (52.2), **laetabitur** > **laeta***ndo sublim***abitur** (41,5), **et sperabit in eo et laudabuntur** > **et spera***ns ut suscipiat regni praemia, Christus cum regnans uenerit ad iudicium. Micans gaudebit et rutil***abit in eo et laud***e dignissima tunc glori***abuntur** (41,5), **germinabit** > **germina** *pacis et uitae dona heredit***abit** (39.2), **ante** > *hac aula placida robusta praecelsa fere***nte** (**domino**) (24,2), **dominus** > **domini** *clementia suis respiciens ouib***us** (17.2), (**contre-**) **muit** > **mu***ndus et expa***uit** (11.2).

Il n'est pas rare de voir que la syllabe qui fait le point de départ de l'expansion se retrouve à l'endroit où la prosule se rejoint avec le texte de base. Par exemple : **In sanctis** > **In sa***cratissimarum passionum... suis daturum* **sanctis** (43.3), **Oportebat** > **O pi***e pater cui* **opportebat** (52.4), **Post partum** > **Post pa***terni uerbi* **partum** (59.2), **qui posuit** > **qui po***testate propria* **posuit** (71.1), **et florebit** > **et flore** *gratiae cum lucis lampade perpetue fulgebit feliciter ditatus munere iustitiae uirtutum merito* **florebit** (39.2), **Mirabantur** > **Mira** *domini opera uniuersae* **mirabantur** (sc. *caelorum uirtutes*) (45.2).

Dans d'autres cas, le nouveau texte commence sans qu'il soit entrelacé dans une syllabe du texte de base, mais il finit par se mêler à une syllabe d'un mot du texte de base. Par exemple : **dicite in gentibus** > **dicite** *chori cuncti et psall***ite in gentibus** (17.2), **et ab insurgentibus in me** > *fortis rex... tuos seruos eripe a malis omn***ibus in me** (25.13), **fulgebunt iusti** > **fulgebunt** *semper ouantes et gaudebunt* **iusti** (26.4), **iudicabunt** > **iudicabunt** *apostoli atque regn***abunt** (34.2).

Comme on le voit, il s'ensuit que la phrase de la prosule finit par un mot rimant avec le mot de départ du texte de base. En voici quelques exemples clairs : **intrare** > *ducere maxima et praedam factam*

*port***are** (52.4), **genitrix** > *quia sic meruisti... et totius salutis ora***trix** (59.3), **genitrix** > *ciuibus superis domina***trix** (59.10), **in tabernaculis** > *iustorum... domino in habit***aculis** (86.2).

Après cette démonstration assez détaillée sur la technique de la prosulation, il peut sembler superflu de faire remarquer que les prosules ajoutées cherchent très souvent à s'harmoniser autant que possible avec le texte de base. Malgré tout, nous voulons souligner que l'assonance, l'allitération et la rime sont des outils de style habituels et chers à l'habile créateur de prosules. Voici de quelle manière un beau poème a été créé sur la syllabe finale *-is* de *intercede pro nobis* (sc. *dei genitrix*) dans le texte de base :

59.4 pro nostris, pia, delictis
et multimodis simul nequitiis.
Qui nostris non ualemus meritis,
tuis adiuuemur suffragiis.

Ce qui suit exemplifie la façon dont le nouveau texte en entier peut s'adapter avec souplesse au texte de base (cf. plus haut p. 131-132).

Verset	Prosule (19.2)
Dilexit	dilectione felici
Andream	agonistam
dominus	misertus illius
in odo-	-re acceptum gratia collocatum in summo paradiso.
o	Sociatus fratri suo glorioso, apostolorum primo,
o	sanguine namque proprio
o	fuso in crucis tropheo
-orem	hodie.
suauita-	Tua gratia
-tis	muneribus sacris ex diuitiis populi
	atque muneribus dignis honoratus nimis
suauita-	in alta caeli
-tis	sidera pro retibus sponte dimissis
	principatum meruit regni caelestis.

Dans notre examen, les additions textuelles au mot *alleluia* ne sont pas traitées. C'est un phénomène bien connu que ces adaptations (*exordia* dans notre édition) s'harmonisent très souvent avec le mot de base *alleluia*. On sait que ce phénomène correspond à la ligne initiale dans beaucoup de séquences. Nous finissons cepen-

dant ce chapitre en présentant une adaptation de texte à l'*alleluia* qui se chante avant et après le verset *Post partum uirgo inuiolata permansisti, dei genitrix intercede pro nobis*. Voici un poème non seulement avec des rimes attendues sur *-a* final, mais aussi avec une série d'allitérations raffinées. On se demande si la dernière ligne n'est pas un écho du début du verset *Post partum* :

59.7 Concinat plebs deo deuota
digna cantica decantans,
Maria pro nobis ora,
puerpera purum portans puerum pura.

* * *

V. Comme nous l'avons déjà rappelé (p. 121), la question concernant l'exécution de la prosule a surtout consisté à savoir si la manière de chanter était répétitive ou simultanée. Cette question a aussi été discutée pour l'exécution de la séquence/prose.

Avant de nous occuper de cette question et de chercher à donner une solution plausible du problème, nous voudrions, pour commencer, aborder deux questions très voisines de notre sujet : *a*) La notation primitive et la valeur qu'on peut lui attacher ; *b*) Le sens de « chœur » et « soliste » dans notre exposé. Puis nous proposerons très brièvement une manière de chanter les prosules, que l'on pourrait très bien imaginer, manière pourtant que nous sommes prêts à réfuter aussitôt. Après cela nous reverrons plus en détail ce que Heinrich Husmann suggère pour l'exécution de la prose et la prosule. Son raisonnement et la critique qu'on en a fait seront le point de départ de notre discussion qui sera basée sur l'importance que les textes de prosules et leur entremêlement avec le texte de base ont dû avoir.

En abordant la question de savoir comment les séquences ont été chantées, on a jusqu'ici attaché une grande importance, pour ne pas dire une importance décisive, à la notation et surtout à la double notation. Sur ce point, Leo Treitler a émis une opinion que nous ne pouvons pas négliger dans cette étude [27]. Le point principal de son raisonnement est que la double notation n'indique pas nécessairement que les deux versions de chaque phrase mélodique aient été chantées soit simultanément soit répétitivement. On peut interpréter la double notation comme ayant deux fonctions accomplies différemment : 1) coordonner les notes de la mélodie avec les syllabes du texte (= la notation syllabique), 2) montrer l'allure de la mélodie (= la notation neumatique). Ni l'une ni l'autre n'est capable d'indiquer les deux aspects ensembles. Pour cette raison on ne saurait exclure la possibilité que la double notation n'était pas destinée à indiquer

27. Pour nos discussions avec lui, voir plus haut p. 126-127.

une simple exécution de chaque phrase avec son texte. Leo Treitler, en défendant cette conception, a la conviction que la notation musicale de l'époque a plutôt servi à préparer une exécution : elle n'était donc pas une partition qui devait être lue au sens moderne du terme. En outre, vues sous cet angle, les différences dans les versions notées d'une même mélodie ne nécessitent pas exactement les mêmes différences d'exécution. L'idée qu'une notation spécifierait tous les détails d'exécution du chant ne se vérifie pas dans les sources d'ordre pratique avant le XIIIe siècle [28]. En résumé, nous prétendons, en ce qui concerne la notation double, que la transcription de la mélodie avec ses groupements en neumes offre une image relativement exacte de l'allure mélodique et qu'elle a pour fonction de transmettre une tradition de chant pré-existante. La notation syllabique se trouvant à côté de la notation neumatique a naturellement pour but de donner un support au chanteur, mais, en même temps, elle n'est pas sans comporter une certaine inexactitude relativement à son exécution. Par conséquent, il n'y a aucune raison de rechercher toujours une correspondance totale entre les deux versions de la même phrase mélodique.

Disons aussi quelques mots sur le rôle du chœur. On ne sait pas exactement encore aujourd'hui de quelle manière le chant a été réparti entre l'ensemble de chanteurs qui englobait tous les moines du chœur, le groupe de chanteurs d'élite plus restreint (*schola cantorum*) et le soliste. A ces trois catégories on peut en ajouter une quatrième, hypothétique, à savoir un groupe encore plus restreint de la *schola* qui chantait les « solos », au lieu d'un soliste. Théoriquement, à s'en tenir aux indications des *Ordines romani* I & IV, il était prescrit que le répons-graduel, le trait et l'alléluia avec son verset étaient confiés à des solistes exercés, l'un chantant le répons graduel et un autre l'alléluia. Au XIe siècle, lorsqu'un répons était « organisé », il était prévu que deux chantres donnent l'intonation grégorienne du répons et le verset et deux autres la voix organale : *duo organizent* (Ordinaire de Chartres). Les versets d'offertoire, parfois copiés à part dans le tropaire-prosaire ou dans le cantatorium, requéraient aussi l'office d'un chantre virtuose en raison des grands développements mélismatiques de la mélodie. L'exécution des antiennes d'introït et de communion, qui relèvent toutes deux de la même variété de style musical, ainsi que la psalmodie, étaient confiées à toute la schola, ou peut-être, suivant les disponibilités locales, à ce groupe restreint évoqué précédemment.

Considérons à présent les problèmes d'exécution. Pour l'exécution de la prosule, il faut d'abord constater que la solution la plus simple et tout à fait plausible est que le chœur tout entier, *schola cantorum*, ou un chantre chante la prosule d'un bout à l'autre sans

28. Voir également sur ce sujet L. TREITLER, « Observations on the Transmission of some Aquitanian Tropes », *Forum Musicologicum*, II, 1979 (sous presse).

interruption et à l'unisson. Cela impliquerait que la double notation n'est pas du tout prise en considération. Mais, selon ce que nous venons de dire ci-dessus sur la notation de l'époque, cette circonstance n'entraînerait pas de complication. Nous réfutons néanmoins cette « solution », surtout pour deux raisons : 1° En acceptant cette simple solution nous ignorerions complètement l'information intéressante que l'entremêlement même donne. Nous croyons que la relation des textes des prosules par rapport au texte liturgique de base, que nous avons illustrée dans le chapitre précédent, annonce une manière de chanter plus complexe. 2° On ne peut pas faire abstraction du fait que les prosules ne donnent pas toujours le texte de base entier entremêlé, ce qui implique que, si le chœur ne fait que chanter la prosule d'un bout à l'autre, on aurait comme résultat que tout le texte de base (= le verset alléluiatique) ne serait pas toujours chanté ! Nous pensons que cela est exclu.

Nous insistons sur le fait que le problème relatif à la manière de chanter se rapporte au fond à la question de savoir de quelle manière le texte, aussi bien le texte ajouté que le texte de base, a été dit. Même s'il est erroné d'attribuer à la notation double un rôle décisif, comme Heinrich Husmann le fait, quand on cherche à expliquer comment la prose et la prosule ont été exécutées, nous sommes néanmoins décidés à continuer notre examen en partant de ce que dit Husmann [29]. La discussion a été poursuivie par Joseph Smits van Waesberghe et Ewald Jammers [30]. Sous certains rapports, nous poursuivrons sur le chemin que ceux-ci nous ont tracé.

Heinrich Husmann a abordé le problème de l'exécution des séquences/proses, pour lequel il a présenté une théorie détaillée. A ce propos, il frôle la question touchant à la manière de chanter la prosule. Prenant pour point de départ la manière dont les manuscrits présentent séparément la version mélismatique et la version syllabique de la séquence/prose — soit dans les cahiers séparés du même manuscrit, comme en premier lieu dans les manuscrits aquitains, soit séparément sur la même page (avec utilisation de la marge), comme dans les manuscrits francs de l'est (par exemple Saint-Gall et Ratisbonne) —, Husmann pense que la séquence/prose a été chantée tour à tour syllabiquement et mélismatiquement (« der syllabisch-melismatisch kombinierte Vortrag »). Cela impliquerait qu'après

29. Voir H. HUSMANN, « Sequenz und Prosa », *Annales Musicologiques*, II (1954), 61 et ss.

30. Voir J. SMITS VAN WAESBERGHE, « Over het ontstaan... », et « Zur ursprünglichen Vortragsweise... » (cf. note 25) et Ewald JAMMERS, *Musik in Byzanz...* pp. 287 et ss.

chaque versiculet chanté de la prose, suivait une répétition mélismatique de la mélodie du même versiculet. Le procédé peut être illustré au moyen de l'exemple suivant. M = répétition mélismatique de la mélodie du versiculet précédent. *Mirabilis dominus.* GR 462 (HUSMANN, *op. cit.*, p. 69 et s.) :

AH 53, 231

1. Mirabilis deus ...	M	2. Qui fide praeclara.	M
3. Iudicum minas ..	M	4. Ergo triumphant ..	M
5. Cui assidue	M	6. Quorum celebrantes	M
7. Qui nostra	M		

Cela entraîne que la mélodie de chacune des doubles-strophes 1-2, 3-4 et 5-6 n'a pas été chantée moins de quatre fois. Or, Husmann pense qu'avec le temps, la répétition double de la version mélismatique a été peu à peu remplacée par une répétition simple et qu'alors elle a pu être faite après le premier versiculet de chaque couple. En passant, Husmann dit que même la prosule, qu'il pense être très proche parente de la prose, a dû être exécutée de la même manière. Il n'indique pas en détail comment cela peut s'être passé, mais il dit qu'*alleluia* et sa prosule (*exordium*) sont chantés tour à tour. Là-dessus suit le verset et sa prosule (*intercalatio*). Puisque, selon lui, non seulement la prosule mais encore la chanson originale et mélismatique a été exécutée, cela doit impliquer que — par analogie avec ce qu'il dit pour la séquence/prose et d'après notre interprétation de son raisonnement — on a d'abord chanté la mélodie de l'*alleluia* syllabiquement (=*exordium*). Là-dessus l'*alleluia* a été répété mélismatiquement. Pour le verset, on peut imaginer deux manières de chanter répétitivement (alternativement). La première possibilité impliquerait qu'on a d'abord chanté le verset d'un bout à l'autre avec intercalation, c'est-à-dire avec les vocalises et les mélismes qui se trouvent dans le verset exécutées syllabiquement. Ensuite, on a chanté tout le verset de nouveau, mais, cette fois de façon originale et mélismatique. Schématiquement cela se présente de la façon suivante :

> Alleluia *Mirabilis* (CT II 46, 1-3 ; EVANS[31], p. 265) (prosule, *exordium*) Psallat unus spiritus... digne adornat → alleluia ¬w (prosule, *intercalatio*) Mirabilis atque laudabilis... suis daturum sanctis. → Mirabilis ¬w dominus noster in sanc- ¬w tis su- ¬w is

Bien entendu, on peut se figurer l'ordre inverse : d'abord *alleluia* est chanté mélismatiquement, ensuite syllabiquement, de même pour le verset qui en ce cas se chante d'abord de façon originale et ensuite avec intercalation.

31. *The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges* (Princeton, 1970).

En ce qui concerne le verset même, on peut imaginer une exécution répétitive aussi de la manière suivante. Au lieu d'exécuter tout d'abord le verset en entier avec intercalation et de répéter ensuite tout le verset dans son état original il se peut très bien qu'on ait exécuté verset et prosule sous forme d'une répétition progressive ; on a alors chanté et répété petit à petit des parties de la prosule et du verset respectivement. Schématiquement cela se présente de la façon suivante :

> (chantre) Mirabilis atque laudabilis colendusque nimis dominus noster → (schola) *Mirabilis* ⁓ *dominus noster* → (chantre) In sacratissimarum passionum suppliciis atque grauium tormentorum acceperunt coronas uicti sunt saeuissimi persecutores → (schola) *in sa-* ⁓ *nctis su-* ⁓ *is*

Dans cet exemple nous avons divisé verset et prosule respectivement en deux parties seulement. On pourrait trouver un certain support pour cette division dans le manuscrit Ox 222 (cf. CT II p. 98). Dans l'exemple suivant le verset et la prosule sont divisés en plusieurs parties. Cette division trouve un certain support dans la manière dont le verset et la prosule sont présentés dans le seul manuscrit où nous ayons trouvé le texte (Kassel, Murhardsche Bibl. Th. IV° 15 [Ka 15]).

> CT II 71,1
> (chantre :) Sursum corda. Surrexit pastor angelorum caelestium uehens ouem perditam uerorum pastorum pastor bonus (schola :) *Surrexit pastor* ⁓ *bonus* → (chantre :) qui potestate propria posuit afflictam animam suam → (schola :) *qui po-* ⁓ *suit animam suam* → (chantre :) pro miseris miserabiliter perditis et atrocibus daemonum dentibus obrutis compatiendo ouibus suis → (schola :) *pro ouibus suis* ⁓ → (chantre :) et miseratus pro sui gregis interitu rex natus de caelesti rege moribundis nobis mori dignatus → (schola :) *et* ⁓. *pro suo grege* ⁓ *mori* ⁓ *dignatus* → (chantre :) cui decus honor et gloria sempiterna per saecula regnanti cum patre semper et sancto spiritu. → (schola :) *-tus* ⁓ .

Même dans les cas où les manuscrits ne donnent pas ce qu'on pourrait prendre pour l'indication d'une répartition des éléments du verset et de la prosule comme nous l'avons montré ci-dessus, on peut très bien faire un partage — facultatif ? — en versiculets qui permette une répétition progressive.

> CT II 17,2
> (chantre :) Dicite chori cuncti et psallite in gentibus plaudite manibus → (schola :) *Dicite* ⁓ *in genti-* ⁓ *bus* → (chantre :) quia magna domini clementia suis respiciens ouibus → (schola :)

quia do- ¬ʌʌ *minus* → (chantre :) regnat omnia supera et imperauit a ligno → (schola :) *regna-* ¬ʌʌ *uit a ligno* ¬ʌʌ → (chantre :) proprio filio suo crucifixo qui surrexit et sedet in throno deconculcato zabulo → (schola :) *-o* ¬ʌʌ .

Si prosule et verset ont été chantés ainsi avec une répétition progressive, il n'y a pas d'obstacle à ce que l'ordre entre les parties solistes (les éléments de la prosule) et les parties du chœur aient été inversées par rapport à ce que nous avons proposé ici. Il est possible que l'exécution faite par le chœur des parties du verset en son état original avec ses vocalises ait précédé l'exécution faite par le soliste des éléments de la prosule.

La théorie d'Husmann — que nous avons pris ici comme point de départ pour notre démonstration — a été vivement critiquée par Joseph Smits van Waesberghe et Ewald Jammers. L'un et l'autre soutiennent qu'on a exécuté simultanément le chant syllabique de la prose et les mélismes sans texte de la séquence. Ils pensent que la version mélismatique a été exécutée par un instrument, ou comme accompagnement — à l'unisson ? — d'une exécution vocale des mélismes et du chant syllabique (Smits van Waesberghe) ou bien comme accompagnement en « technique de tenue » (« Halteton-Technik ») du chant syllabique (Jammers). Jammers étudie soigneusement comment l'accord des instruments de l'époque comporte les conditions nécessaires pour que certains degrés du chant mélismatique soient étirés en tenues (« Haltetöne »). Même Smits van Waesberghe en vien à traiter un peu la « technique de tenue » en disant que la pratique d'une voix inférieure étendue (« die Praxis der liegenden Unterstimme ») s'ensuit quand le premier ton est maintenu. A ce propos, aussi bien Smits van Waesberghe que Jammers font allusion à la prosule et reportent sur celle-ci le raisonnement relatif à la séquence/prose.

Comme notre examen l'a révélé jusqu'ici, nous pensons que la technique même de la « prosulation » (« Textierung ») et les textes des prosules doivent contribuer à fournir une théorie qui puisse expliquer avec une certaine vraisemblance comment on a dû chanter les prosules de l'*alleluia*. Comme nous l'avons dit plus haut (p. 125), Dag Norberg est le seul philologue moderne qui ait pris en considération ce type particulier de tropes. Norberg s'appuie précisément sur des critères textuels pour voir comme la plus plausible une exécution simultanée des textes nouvellement créés de la prosule et du texte de base préexistant. Sur ce point, nous sommes d'avis que la technique indiquée par les prosules de l'*alleluia* révèle

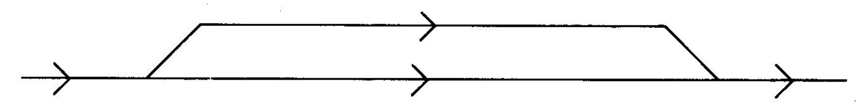
très clairement une pratique du chant comportant une exécution simultanée de la prosule et du texte de base original.

Renvoyant à la longue série de textes présentés au chapitre précédent, nous nous contenterons ici, pour ne pas alourdir l'exposé, de donner quelques brefs exemples typiques destinés à démontrer comment la technique de prosulation indique clairement que texte de base et texte ajouté après coup ont dû être chantés à la fois. Partant de ces exemples nous poursuivons notre discussion sur l'exécution purement musicale.

Ex. 1 CT II 59.2
GR 414

	Post pa ⁓ rtum
prosule	Post paterni uerbi partum

Ici le texte de la prosule est ajouté sur le mélisme de la première syllabe *pa-* de *partum.* Le nombre de notes du mélisme entre le début sur *pa-*, mi, et la syllabe finale *-rtum,* ut, est cinq et s'accorde parfaitement avec le nombre des syllabes en *-terni uerbi pa-* de la prosule. L'adaptation verbale de la syllabe *pa-* a entraîné l'allitération *paterni - partum.* Il doit être tout à fait évident que le soliste dévie juste sur cette syllabe du texte de base en exécutant l'addition *-terni uerbi pa-*, pendant que le chœur continue à chanter sur la voyelle *a-* du verset. De façon analogue le soliste rejoint le texte original en exécutant la syllabe finale *-rtum* ensemble avec le chœur. Avec un schéma on pourrait présenter le procédé de cette façon :



En ce qui concerne le texte on pourrait, *mutatis mutandis,* parler ici d'une « technique de tenue » (« Halteton-Technik »). On retrouve la même technique dans les deux exemples suivants.

Ex. 2 CT II 39.2
GR 496

	germina ⁓ abit
prosule	germina pacis et uitae dona hereditabit

Comme nous le voyons, c'est ici la longue vocalise de la troisième syllabe, *-a-* dans *germinabit,* à laquelle a été ajouté un texte dont le nombre de syllabes s'accorde bien avec le nombre de notes de la vocalise. La voyelle *-a* est mise en relief au début par *pa*(*cis*), à la fin par (*heredit*)*a-*. Le nouveau texte "conflue" en souplesse dans le texte de base au moyen de la rime en *-bit.*

Ex. 3 CT II 17.2
GR 212

Dicite e in gentibus
prosule Dicite chori cuncti et psallite in gentibus

Ici c'est la syllabe finale d'un des mots du texte de base qui a été développée avec de nouveaux mots. A la différence du procédé de l'exemple 1 (*partum*) et de l'exemple 2 (*germinabit*) le soliste chante entièrement avec le chœur le mot de base *dicite* avant de dévier. Cependant, il cherche à rejoindre le *-e* maintenu par le chœur en terminant par *psallite* qui rime avec *dicite* du texte de base.

Dans les exemples suivants la technique est la même. Pourtant, on peut y pressentir une plus grande liberté quant à l'adaptation des paroles et parfois il peut être plus difficile d'expliquer le procédé en détail.

Ex. 4*a* CT II 52.4
GR 220

Opo rtebat
prosule O pie pater cui oportebat

Ici le chantre ne prend pas part à l'attaque par la schola de la seconde syllabe *-po*, mais il dévie immédiatemment après *O-* de la première syllabe et introduit promptement un nouveau texte : *pie pater* etc. A la fin de la phrase il rejoint le texte du chœur en répétant ce que le chœur vient de chanter, *-port-* de la seconde syllabe. Ici le nombre des syllabes de la prosule (sept) ne correspond plus tout à fait au nombre des notes de la vocalise (neuf). Cependant si nous laissons tomber le porrectus placé après *pater*, ré-ut-ré, en entier sur *cui*, le nombre des syllabes et celui des notes sont égaux. La phrase de la prosule n'a pas d'harmonie vocalique avec la voyelle maintenue, *-o*, du texte de base. En revanche il y a un effort net vers l'allitération de *p* qui doit dépendre de *-po-* dans *oportebat* du texte de base.

L'exemple suivant suit le texte de l'exemple 4*a*.

Ex. 4*b* CT II 52.4
GR 220

pa ti Christum
prosule pati fili um tu um Christum

Ici nous pouvons immédiatement constater une plus grande liberté dans la manière d'ajouter un nouveau texte au texte de base. D'une part *filium* s'harmonise mal avec la voyelle maintenue, *a-*, du choral — tandis qu'il s'accorde bien avec la syllabe finale *-ti* de *pati !* — et la syllabe finale (*tu*)*-um* ne va pas très bien avec (*pa*)*-ti* du texte de base auquel elle correspond ; d'autre part la différence est considérable en ce qui concerne le nombre des notes de la vocalise (treize) et le nombre des syllabes des

mots ajoutés (cinq). Nous avons donc ici un exemple modèle où il semble qu'on veuille se libérer de la liaison extérieure au texte de base et plutôt faire un commentaire du point de vue du contenu par l'addition du complément *filium tuum* à *Christum*. L'exemple montre aussi que les prosules n'ont pas toujours et pas partout été exécutées syllabiquement. Le manuscrit Ox 222 (cf. planche IV dans CT II) confirme ce point de vue.

Ex. 5 CT II 11.2
Grad. neumé 582

	contre	muit terra
prosule	contremuit mundus et expauit terra	

La vocalise se trouve sur *e-* dans *contremuit*. Comme dans l'exemple précédent le nombre des notes de la vocalise ne s'accorde pas avec celui des syllabes du texte ajouté. Donc, la prosule n'a pas été chantée strictement de façon syllabique. Nous remarquons aussi que le mot initial *mundus* du texte ajouté est intimement lié aux syllabes finales du mot précédent (au moyen de l'allitération avec *-muit*) au lieu de s'harmoniser avec *-e-* de la vocalise. En outre, la liaison entre le texte du soliste et celui du chœur est faite sans que les syllabes de la prosule et la voyelle maintenue du texte de base s'harmonisent tout à fait entre elles : *-muit -pauit*. En revanche, le créateur de la prosule par souci de style, a consciemment introduit *mundus* et ainsi créé un nouveau couple de mots, synonyme avec *contremuit terra* du verset en ajoutant aussi *expauit*.

En résumé, nous constatons que les deux derniers exemples (4*b* et 5) recèlent une certaine tendance vers la libération du texte de base extérieurement parlant. Le contenu et le style semblent parfois jouer un plus grand rôle que les efforts effectués pour obtenir une harmonie extérieure avec le texte de base. Néanmoins, cette catégorie de textes est bien, selon nous, en conformité avec notre schéma fondamental des exemples 1-3. Ces prosules ont également été exécutées simultanément avec le texte de base.

Donc, si nous partons du principe que la prosule a été chantée simultanément avec le chant original, la question qui se pose est la suivante : quelle était la réalisation pratique ? Deux solutions — très différentes — sont concevables. L'une implique que le texte original et le texte ajouté, le verset et la prosule, se chantaient à l'unisson. Pour enrichir la sonorité, le chant à l'unisson a pu être complété par une doublure à l'octave ou au moyen d'une exécution en quartes ou quintes parallèles. En principe, un tel enrichissement n'entraîne pas que le chant a perdu son caractère monodique. L'autre solution diffère fondamentalement de la précédente. Elle implique que le verset et la prosule ont été chantés de façon très

primitive à deux voix suivant une « technique de tenue » (« Halteton-Technik »).

L'exécution à une voix du choral et de la prosule est la manière de chanter qu'on s'imagine le plus facilement. Nous renvoyons aux transcriptions du verset *Mirabilis* avec la prosule *Mirabilis atque laudabilis* par Paul Evans, du verset *Christus resurgens* avec la prosule *Christus eripuit nos* par Joseph Smits van Waesberghe et du verset *Christus resurgens* avec un développement ultérieur de la prosule *Christus eripuit nos* par Bruno Stäblein. Le chœur chante tout le verset de la manière originale. Dès qu'on arrive à une vocalise sur laquelle un texte est ajouté, le soliste se détache du reste du chœur et, parallèlement au chœur, chante syllabiquement la mélodie que le chœur chante mélismatiquement, jusqu'à l'endroit où le texte de la prosule rejoint le texte de base. Théoriquement, il est plausible que ce chant à l'unisson ait été enrichi par une doublure à l'octave ou au moyen de quartes ou quintes parallèles qui suivent la voix principale note contre note.

Cette théorie impliquerait qu'un ou plusieurs chanteurs chantent sans cesse une quarte ou une quinte au-dessous de la mélodie exécutée par le reste du chœur, et pas seulement aux endroits où un nouveau texte a été ajouté. Ne supposer une exécution en quartes/quintes parallèles qu'aux lieux syllabiques du chant, offre certains problèmes à notre avis. Chaque fois qu'une intercalation d'un nouveau texte se présente, il faudrait alors descendre à la quarte (quinte) afin de remonter à la voix principale au bout de l'intercalation. D'après ce que nous pouvons voir, il n'y a pas de signes dans les manuscrits d'un mouvement différent de la mélodie auprès de l'*initium* et l'*occursus* respectivement. Cette explication théorique sur la manière de chanter peut cependant sembler simple et même « naturelle » si l'on songe, notamment, que le chant en quinte est une manière très ancienne d'orner le chant que l'homme a eu à sa disposition. En outre, la théorie du chant en « voix » parallèles est soutenue par ce que disent les théoriciens musicaux les plus anciens du Moyen Age [32].

Bien entendu, nous n'avons pas l'intention de rejeter simplement une théorie qui paraît simple et naturelle et qui de plus est soutenue par des sources contemporaines. Mais cela ne nous empêche pas finalement de regarder de plus près l'autre solution plausible, selon

32. Voir E. L. WAELTNER, *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts* (Tutzing, Hans Schneider, 1975).

laquelle on a employé dans le chant la « technique de tenue ».

Comme nous l'avons déjà montré, la technique même de prosulation renferme en soi une sorte de « technique de tenue » qui s'applique à des paroles. (cf. nos exemples ci-dessus et notamment l'ex. 2). La voyelle *-a-* dans *germinabit* est tellement prolongée que les paroles récemment insérées peuvent courir parallèlement jusqu'à la syllabe finale *-bit,* où les deux textes -« voix »se réunissent. Nous pensons que cette technique d'intercalation de texte reflète également la technique musicale non seulement sous le rapport d'une exécution simultanée, que nous avons décrite plus haut, mais aussi d'une « technique de tenue » qui présage l'organum et le motet. Il est intéressant à ce propos de revenir aux recherches de Meyer et Ludwig touchant le plus ancien motet. Leurs travaux montrent que l'origine du motet est à chercher dans les tropes. Mais, puisque nous savons à présent que le genre tropes comprend plusieurs catégories qui, sur des points décisifs, diffèrent l'une de l'autre, il importe de préciser soigneusement de quelle catégorie il est question, lorsque l'on parle des tropes comme étant à l'origine des motets. On a déjà fait mention dans le passé des prosules comme étant la catégorie digne d'attention à ce sujet, pensant alors avant tout aux « tropisations » de certains répons et du *Benedicamus* dans l'office. Or, les recherches modernes indiquent que la « prosulation » la plus ancienne se produisit dans la messe. En outre, il ne fait aucun doute que les travaux de Meyer et Ludwig et même de Gennrich nous conduisent jusqu'à l'*alleluia* avec son verset indiquant le lieu où, une fois, quelque chose d'essentiel se passa, qui devait avoir par la suite une importance décisive pour le développement de l'organum et du motet.

Il faut ici dire quelques mots de la séquence/prose. La question de son origine est encore vivement discutée de nos jours, la contribution la plus récente sur ce sujet étant fournie par l'imposant ouvrage de Richard Crocker sur la séquence [33]. Il est tentant de se rallier à son raisonnement selon lequel la séquence/prose a été créée indépendamment du chant alléluiatique de la messe. Mais, pensons-nous, elle a dès le début été jointe à l'*alleluia.* A ce moment elle a été liée si intimement à l'*alleluia* sous le rapport de la musique et du texte que dans les plus anciennes séquences/proses on décèle facilement des traits qui conduisent la pensée à une relation générative.

Sur ce point, nous maintenons que l'*alleluia* avec son verset est le

33. *The Early Medieval Sequence* (Berkeley, University of California Press, 1977).

lieu dans la liturgie latine du IXe et Xe siècles où deux différents principes musicaux se rencontrent et où deux genres de chant différents poursuivent leur chemin séparément. L'un des principes est celui d'une voix, le monodique, représenté par la prose [34]. L'autre principe est celui de la polyphonie, l'organal, représenté par la prosule. La prose continue à vivre sous la forme d'une poésie originale et unique en son genre. Plus tard, elle perd les traits qui superficiellement la rapprochent de l'*alleluia,* en même temps qu'elle adopte et suit des règles de plus en plus rigoureuses en ce qui concerne la structure et la versification.

Le chant de prosule se répand et va pénétrer surtout dans certains répons de l'office. Elle contribue principalement au développement de la technique musicale qui — en passant par l'organum de teneur (« Halteton-Organum ») — mène peu à peu jusqu'aux formes les plus élaborées de motets pendant le XIIe siècle.

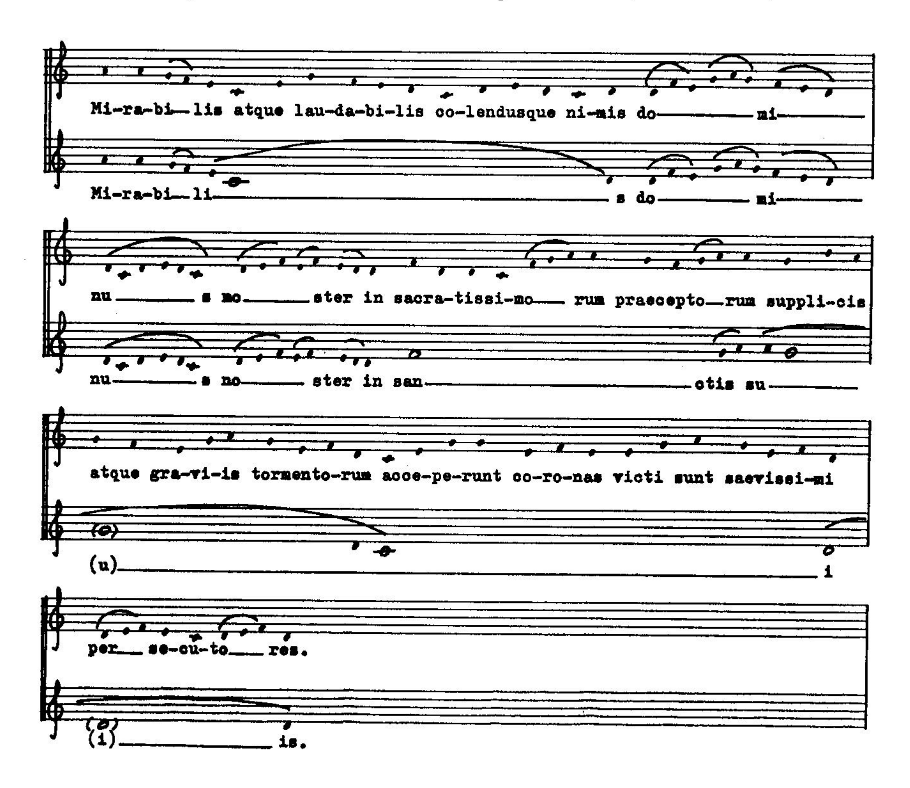
Nous donnons ci-dessous (p. 156-159) trois exemples d'intercalation de versets avec musique. L'exécution proposée ressort nettement des illustrations. Précisons cependant que ces trois exemples ne sont ici considérés que comme des propositions d'une exécution plausible. Nous sommes très conscient du fait qu'une série de questions de nature strictement musicale est restée sans réponse. Par exemple, nous ne savons pas quelle note, au début d'une vocalise ou d'un mélisme, sera choisie comme « note de tenue » (« Pfundnote »). De plus, nous ignorons dans quelle mesure on changeait de ton à l'intérieur d'une vocalise longue. La solution proposée ici vise à montrer de quelle manière des tons particuliers du choral original qui sont maintenus ont pu remplir la fonction de « teneur », et comment, au-dessous et au-dessus de ce ton de teneur (c'est-à-dire avec « Stimmkreuzung »), toute la mélodie originale subsiste en qualité de *vox organalis*. Le texte ajouté, la prosule, se chante sur la mélodie de cette « voix » [35].

---

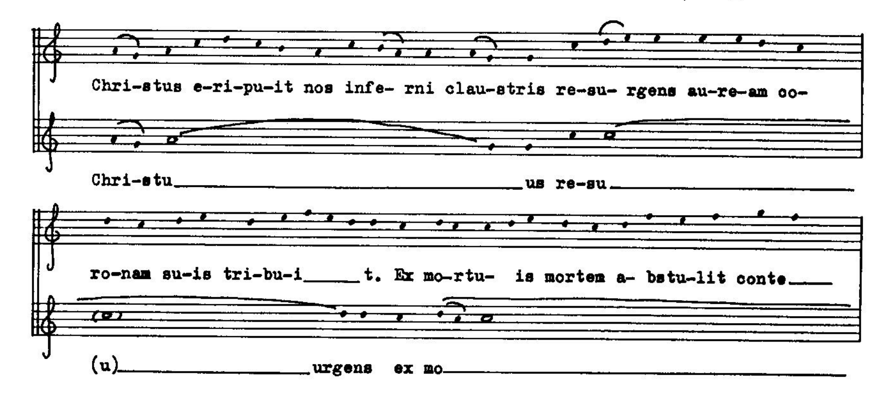
34. Le caractère monodique de la séquence/prose n'exclut pas que de bonne heure, au XIe siècle, elle ait été ornée de l'addition d'une voix organale note contre note. Cf. le tropaire de Winchester (ms. Cambridge Corpus Christi College 473).

35. Nous avons fait la première de nos illustrations (*Mirabilis*) d'après la transcription de Paul Evans dans son *The Early repertory...*, la seconde (*Christus resurgens*) d'après la transcription de Joseph Smits van Waesberghe dans son « Zur ursprünglichen Vortragsweise... ». La troisième (*Multipharie*) est faite d'après une transcription inédite du manuscrit de la B.N. de Paris, fonds lat. 903 (*Paléo. music.*, XIII [1925], f. 10), qui a été transcrit pour nous par Mme Nicole Sevestre à laquelle nous adressons ici nos meilleurs remerciements.

Exemple 1. — Prosule : *Mirabilis atque laudabilis ;* ℣: *Mirabilis.*



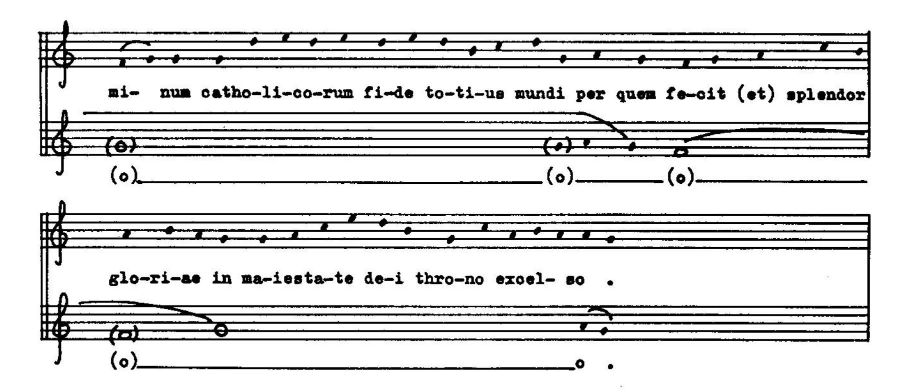
Exemple 2. — Prosule : *Christus eripuit nos ;* ℣: *Christus resurgens.*




rens antiquum ca-put serpe- ntis. Iam si-ne fi-ne regna- bit. Non iam in
(o) rtu is ia m no
ae-te- rnum mo- ri- tur mors et sae-cu-la semper in ma-nu ei-us sunt om-
(o) n mo- ri- tur mo
ni- a vi-ta gau-di-um lux pax potestas glo-ri-a laus ho-nor ad-iu-vet pro-
(o)
te-gat li-be-ret nos mors il li-us ul- tra et in ae- vum no-n no-ce-bit
(o) rs il li ul- tra no
ma-li- gnus et non do-mi- na-bi tur no-bis ad-iu-ti e- ius mi-se-ri-
(o) n do-mi- na-bi tu(u)
cordi- a gra-ti-a la-rga qui da-bit re- demptor cunctis palmae victo-ri-
(u)
am et requi-em sempi-te- rnam.
(u) (u)r.

Exemple 3. — Prosule : *Multis locutionibus ;* ℣ : *Multipharie.*





Pour terminer, disons quelques mots sur la reproduction double de la mélodie du verset figurant dans les manuscrits. Très souvent, les manuscrits présentent aussi bien la version mélismatique (originale) que la version syllabique. Par exemple, dans les manuscrits Paris Bibl. nat. fonds latin 776 et 903, figure d'abord la version mélismatique et après celle-ci la version syllabique, toutes les deux figurant l'une à côté de l'autre, et à leur place déterminée dans la messe. Dans d'autres cas, au contraire, la version originale et la version syllabique sont données à la fois, texte et musique divisés en petits morceaux qui se succèdent à la suite les uns des autres. C'est le cas, par exemple, dans les manuscrits Munich, Bayerische Staatsbibl. clm 14322 et Oxford Bodl. Douce 222 (cf. planches III et IV dans CT II). A notre avis, cette double reproduction ne fournit pas d'objection à notre théorie. Selon toute vraisemblance, l'exécution des prosules était facultative. A en juger par les manuscrits, l'ampleur du répertoire de prosules varie beaucoup d'une région à l'autre. Même dans les lieux qui possédaient un vaste répertoire de prosules, il est peu vraisemblable que le chant de la prosule ait été « obligatoire ». De plus, comme nous l'avons déjà dit au début de ce chapitre, la rédaction de la version mélismatique au moyen de ligatures de neumes — donnant une information plus détaillée sur le mouvement de la mélodie — a de toute façon dû être nécessaire pour la mémorisation de la mélodie.

Jérôme de LA GORCE

L'Académie Royale de Musique en 1704,
d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales *

Au mois de juillet de l'année 1704, les Parisiens fêtent la naissance du duc de Bretagne, arrière petit-fils de Louis XIV, prétendant au trône. Parmi les réjouissances qu'ils organisent, le *Mercure Galant* [1] remarque, dans le cul-de-sac de l'Opéra qui donne dans la rue Saint-Honoré, « un Treillage en forme de Portique », sur lequel sont attachés « beaucoup de lampions », d'où sortent « quelques fusées volantes ». Certains spectateurs attribuent cette fête au directeur de l'Académie Royale de Musique, Jean-Nicolas de Francine, et s'étonnent de ce qu'un homme comme lui, « qui a tiré de si grandes sommes de l'Opéra par le privilège qu'il a plû au Roy de lui accorder, n'a marqué sa reconnaissance que par une bagatelle beaucoup au dessous des Festes organisées par de simples marchands ». D'autres, avec le rédacteur du *Mercure,* pensent que ce spectacle revient à des bourgeois, pour lesquels la fête peut être, en effet, considérable, mais certainement pas à Monsieur de Francine, « qui aime autant la belle dépense et qui se distingue par là » et qui n'épargnerait rien « pour ce qui regarde la gloire du Roy et de l'Etat ». Et le chroniqueur ajoute avec prudence : « Il est à croire qu'il a pris du temps pour se preparer à quelque chose de grand, et qu'il veut estre des derniers à donner des marques de sa joye, afin que l'idée de sa magnificence ne soit point effacée dans le public par les grandes Fêtes qui auroient pû suivre la sienne ». En fait, tous se souviennent de l'époque où Lully dirigeait cette entreprise. En pareille circonstance, il aurait certainement « donné l'Opéra gratis

* Découverts au cours de nos recherches sur l'Opéra sous le règne de Louis XIV, ces documents méritaient d'être connus, en raison de l'absence d'une étude approfondie sur l'histoire de l'administration et de la troupe de l'Académie Royale de Musique à cette époque.

1. *Mercure Galant,* juillet 1704, II, p. 110 à 113.

le jour même », comme l'ont fait d'ailleurs les comédiens français, dès qu'ils ont appris la nouvelle.

D'après ce que nous rapporte le *Mercure,* les uns et les autres sont bien mal informés, car il ne faut voir dans ce spectacle aucune marque d'ingratitude envers le souverain de la part de Francine, ni même s'attendre à quelque nouvelle réjouissance organisée à l'Opéra. Le nouveau directeur de ce théâtre est seulement trop endetté pour pouvoir offrir aux Parisiens la fête qu'ils attendent de lui.

A cette époque, l'Académie Royale de Musique est une entreprise privée qui ne reçoit pas de subventions du pouvoir et depuis que Jean-Nicolas de Francine a succédé en 1687 à son beau-père, Jean-Baptiste Lully, les difficultés financières ne font que croître [2]. Il ne possède pas les nombreuses qualités de directeur de troupe, d'organisateur de spectacles, de chorégraphe et de compositeur qui avaient assuré la réussite de son prédécesseur. Les œuvres que son théâtre présente au public ne sont pas toujours bien accueillies et, souvent même, certaines d'entre elles « tombent » après quelques représentations. Aussi, dès 1691, Francine doit-il emprunter des sommes considérables à de riches particuliers, comme Pierre Le Tessier de Montarcy, célèbre joaillier du Roi [3]. En 1698, il est obligé de s'associer avec Hyacinthe de Gaureault « Chevalier Seigneur Du Mont, escuier du Roy et de Monseigneur », lors du renouvellement du privilège que Louis XIV leur accorde le 30 décembre [4], « pendant le temps de dix ans a commencer le premier mars prochain [1699] ». Ils sont désormais deux personnes à « régir et faire valloir conjointement led. privilege et en partager les droits et profits, scavoir trois quarts du Total aud. Sr de Francine et un quart aud. Sr Du Mont (...) ». Toutefois, le rôle du gendre de Lully demeure prépondérant dans l'entreprise et son collaborateur ne semble pas lui apporter le soutien efficace que l'on espérait.

En effet, par une dépêche datée du 24 août 1704, c'est à dire peu de temps après la parution de l'article du *Mercure,* nous apprenons que « le Sr de francine Me d'hotel du Roy (...) a représenté à

---

2. Lire à ce sujet l'excellent article d'André Tessier : ESAÜ (André TESSIER), « Mémoires sur quelques événements malheureux de l'histoire administrative de l'Opéra, sous la direction de Francine », *Écho Musical,* V/2 (20 février 1920), 46-56 ; V/3 (20 mars 1920), 78-98.

3. D'après Abraham du PRADEL [Nicolas de BLEGNY], *Livre Commode des adresses de Paris pour 1692,* annoté par E. Fournier (Paris, 1878), I, p. 246.

4. Archives Nationales, 0^1 42, f° 272 à 275.

Sa Majesté l'Etat facheux auquel il se trouve et a supplié S. M. de luy renouveller le privilege pour quelques années audela du temps qui reste a Expirer du dernier, Luy faisant entendre que c'est le seul moyen de se retablir par le secours qu'un particulier doit luy donner suivant le Traité qu'ils feront ensemble » [5].

Le particulier se nomme Pierre Guyenet. Grâce à un document manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale [6], nous savons qu'il a été baptisé le 16 août 1667 — il est donc âgé de trente sept ans en 1704 — et qu'il porte, depuis 1699, le titre de « Conseiller du Roy, Receveur général et payeur des rentes assignées sur les aydes et gabelles de la Ville de Paris ». Le 24 septembre 1704, il passe un premier contrat avec Francine et Charles Vezinier, procureur de Dumont, par devant Maîtres Moufle et Caillet, notaires au Châtelet [7]. Quelques jours plus tard, le gendre de Lully et Guyenet se rendent à Fontainebleau, où séjourne Louis XIV, pour faire reconnaître l'acte par le souverain et obtenir de ce dernier de nouvelles lettres patentes qui garantissent le Privilège de l'Opéra. Le contrat est toutefois jugé inacceptable et les deux signataires doivent se rendre le 5 octobre chez Maître Ratault, notaire à Fontainebleau, pour conclure un nouveau traité conforme à la volonté du roi. Ici encore, Hyacinthe de Gaureault Dumont est absent. Il se fait représenter par Adam François Vaudin « escuier seigneur de Lombreuil avocat en la Cour », à qui il a remis la veille une procuration [8]. Le 7 octobre, Louis XIV signe les lettres patentes tant attendues et une dépêche datée du 8 nous apprend que le contrat, qui « ne pouvait pas se soutenir de la maniere qu'il estoit dressé (...), a présent paroist juste et raisonnable en faveur des creanciers, par rapport à l'estat des affaires dus. de francine » [9].

Le privilège octroyé par le roi [10] nous fournit peu de renseignements nouveaux par rapport à celui qui avait été signé en 1698 en faveur de Francine et de Dumont. En effet, il se contente surtout de rappeler les droits et les avantages qui reviennent au directeur de

---

5. Archives Nationales, 0[1] 365, f° 188.

6. Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Pièce originale 1454.

7. Archives Nationales, Minutier Central, LXXV, 466, 24 septembre 1704, *Traicté au Sujet de la regie et produit de l'Opera.*

Nous remercions ici Maître Blanchet, notaire à Paris, de nous avoir aimablement donné l'autorisation d'analyser cet acte et d'en publier les annexes.

8. Une procuration passée le 4 octobre 1704 par devant Maîtres Marchand et Charpentier a été annexée au traité.

9. Archives Nationales, 0[1] 365, f° 231.

10. Archives Nationales, 0[1] 48, f° 164 à 167.

l'Académie Royale de Musique et qui ont été, depuis la fondation de celle-ci, stipulés par plusieurs textes officiels [11]. Il précise cependant que la Guerre de Succession d'Espagne, déclarée depuis trois ans, a été un obstacle au bon fonctionnement de l'entreprise et fixe la durée du privilège en prolongeant de dix ans celui qui avait été accordé à Francine et à Dumont et qui devait expirer le premier mars 1709. Guyenet, qui leur succède, est donc désigné directeur de l'Opéra jusqu'en 1719, c'est-à-dire pendant plus de quatorze années. Toutefois, il ne remplira pas son mandat, car il mourra ruiné au Palais Royal, le 20 août 1712 [12]. Les conditions particulièrement difficiles, qui lui ont été imposées dès 1704, peuvent justifier ce triste dénouement et l'acte, qui a été retrouvé chez Maître Roger Danré, notaire à Fontainebleau, nous éclaire à ce sujet d'une manière très significative [13].

En effet, Francine et Dumont abandonnent à Guyenet la régie, « le produit entier, les théatres, habits, machines, décorations, pierreries, plumes, rubans et generallement tous les autres meubles et ustanciles » de l'Opéra moyennant des sommes considérables. Le nouveau directeur s'engage à éponger les dettes de son prédécesseur qui se montent à 323 150 livres et qui ont augmenté depuis le 24 septembre, date à laquelle elles s'élevaient à 270 026 livres 14 sols [14]. Il promet également de payer une pension à ceux qui lui ont cédé le privilège. Pour l'un d'entre eux, celle-ci est fondée en partie sur une ancienne estimation des décors, machines, costumes et de tout ce qui sert aux spectacles. Grâce à un acte passé le 22 mai 1702 par devant Maître Caillet [15], nous apprenons qu'un inventaire [16] de tous ces objets avait été dressé le « dernier Février 1699 » et que Dumont avait payé sa part, c'est-à-dire le quart du total, le 22 novembre 1700. Le matériel ayant été évalué à 109 432 livres, Francine toucha à cette date 27 250 livres. En 1704,

---

11. Voir à ce sujet : Henry PRUNIÈRES, « L'Académie Royale de Musique et de Danse », *La Revue Musicale,* II/3 (1er janvier 1925), 3-25.

12. Cf. *Anecdotes historiques de l'Opera de Paris en 1672 jusqu'en 1749,* Bibliothèque de l'Arsenal, Manuscrit 3308, f° 142.

13. Nous remercions Monsieur Sterlin et Maître Roger Danré qui nous ont aidé à retrouver cet acte et à le publier.

14. Ce sont les sommes que nous lisons au bas des deux états de dettes annexés aux actes du 24 septembre et du 5 octobre 1704.

15. Archives Nationales, Minutier Central, LXXV, 457, 22 Mai 1702, *Reconnaissance.*

16. Cet inventaire écrit sur 52 feuillets avait été confié à Dumont et fut remis à Guyenet, le 5 octobre 1704. Un récolement devait être effectué et déposé chez un notaire. Nous n'en avons malheureusement pas trouvé trace au Minutier Central.

lors des différents traités, un chiffre global de 100 000 livres est retenu et Guyenet s'engage à rembourser à Dumont 25 000 livres en lui versant 1 725 livres par an pendant la durée du privilège qui lui a été accordé. A cette somme s'ajoute celle de 10 000 livres « pour tenir lieu du produit de son quart », ce qui fait un total de 11 725 livres. Quant à Francine, il doit toucher, par rapport à ce qui était prévu dans l'acte daté du 24 septembre, 8 624 livres 14 sols, au lieu de 12 000 livres, en temps de guerre et 11 624 livres 14 sols, au lieu de 15 000 livres, en période de paix, ce qui vient encore nous rappeler les hostilités engagées pour la Succession d'Espagne. A côté de ces pensions annuelles, Guyenet est tenu également de payer celles que le roi avait accordées, lors du renouvellement du privilège en 1698, c'est-à-dire, 10 000 livres à la veuve de Jean-Baptiste Lully et à ses quatre enfants [17], 3 000 livres au compositeur Pascal Colasse, 3 000 livres au décorateur de l'Opéra, Jean Berain ; puis, 1 000 livres à Marthe Le Rochois, 800 livres à Marie Aubry, 500 livres à Marie Verdier, 500 livres à Geneviève Lestang et 400 livres à Claude Caillot, tous, semble-t-il, anciens ordinaires de l'Académie Royale de Musique [18]. Enfin, un sixième des recettes, « exempt de touttes charges et depense », doit être versé « au proffit des pauvres de l'hopital general de paris », mesure imposée dès le 25 février 1699 par le souverain [18], mais que Francine n'avait sans doute pas respectée, si nous en jugeons par la place de choix qu'elle occupe dans le traité en figurant en tant que première clause.

Si Guyenet ne parvient pas à payer ces frais, les anciens directeurs pourront, après trois sommations [19], « rentrer de plein droit en la possession dudit privilège ». S'il vient à mourir et s'il a réussi, au contraire, à bien gérer son budget, ses héritiers auront la possibilité de « continuer l'execution du présent traité pour ce qui restera a expirer aux clauses et conditions des presentes ou de s'en desister » et dans ce cas, ils seront remboursés « des sommes dont led. Sieur

17. « Sçavoir dix mil livres a la veuve et aux quatre Enfans dud. feu de Lully de laquelle pension de dix mil livres la veuve aura un tiers, dans lequel Louis de Lully aura un quart, et les deux autres tiers a Jean Baptiste de Lully, a Gabrielle Hillaire de Lully veuve du Sr Du Moulin et a Marie Louise de Lully femme du Sr de Tiersault par égales portions (...) ». (Archives Nationales, 0[1] 48, f° 165).

Catherine-Madeleine Lully, qui avait épousé, le 18 avril 1684, Jean-Nicolas de Francine, mourut le 2 janvier 1703 (cf. *Mercure Galant,* janvier 1703, p. 185).

18. Archives Nationales, 0[1] 43, f° 66.

19. Les différents devaient être réglés par « Monseigneur le Comte de Ponchartrain Ministre Secrétaire d'État ». Voir pièce justificative.

Guinet se trouvera en avance ». Deux avantages lui reviennent : l'un, bien normal, semble-t-il, pour un directeur de troupe à cette époque, est la liberté de choisir et de renvoyer les membres du personnel de l'Académie Royale de Musique ; l'autre, plus inattendu, car Guyenet n'est pas de la famille du compositeur florentin, est la cession de droits « qu'il poura avoir dans la suitte au privilege de l'impression ou graveure des ouvrages dudit deffunt sieur de Lully ».

En dépit de ces concessions et de la diminution — sans doute due à l'intervention du roi — de la pension qui doit être versée à Francine, les conditions financières du traité sont telles que Guyenet « y a obligé affecté et hypotecqué tous ses biens presens et advenir ». Les états de dettes annexés aux deux contrats sont répartis en trois classes. La première concerne le personnel de l'Opéra [20] qui doit être indemnisé avant la fin de l'année 1704. La seconde mentionne ceux qui sont rémunérés par l'entreprise pour l'achat de fournitures ou pour des travaux occasionnels. Ils doivent être payés dans les sept premières années en sept versements égaux. La troisième, enfin, regroupe des « creanciers particuliers » qui ont avancé de l'argent à Francine. Le remboursement est prévu, pour cette catégorie, dans les huit dernières années du privilège et doit être effectué en huit paiements égaux.

Nous reproduisons les états de dettes, mais nous ne suivrons pas ici l'ordre proposé par les contrats, car il nous a semblé plus intéressant de commencer par la troisième classe et de terminer par la première :

20. Les créanciers de la première classe ne sont mentionnés que dans l'état de dettes annexé à l'acte passé à Paris, le 24 septembre 1704.

3e classe *

Nom	Profession ou raison de la dette	Somme due (en livres)
Sieurs Bombarda		25 000—
Lucas	(Me plombier) [21]	6 000—
Lambert	par billets pour le Sieur Vanier [22]	2 400—
De Boissiere [23]		1 854—
Dumesnil		700—
Durand	(Md de Dentelles)	1 240— [24]
François	(Miroitier)	1 200—
Le duc	(Marchand)	1 100—
Coulombier (Colombier)		1 900—
Foissin pere	(banqr)	3 398—
Foissin fils (Paul Foissin)		6 796— [25]
Bernard		2 000—
Lacroix		2 000—
La Chappelle [26]		2 000—
Nocé (De Nocey)		1 000—
Guymon (Guymont)		3 000—
La fauche (De la fauche)		1 200—
Mr Le Chevalier Pidou		1 400—
Duboucher		400—
Roussel (Rousel)	(p. pannes)	200—
Cavilliers	(libraire)	180—

* Pour des raisons pratiques, la plupart des comptes ont été mis sous forme de tableaux.

21. Nous avons mis entre parenthèses les indications portées sur l'état de dettes annexé à l'acte du 24 septembre 1704, ce qui complète ainsi notre information concernant les créanciers de la seconde et de la troisième classes.

22. Dans l'état de dettes annexé à l'acte du 24 septembre, nous lisons à propos de cette créance : « Lettres de Changes a Lord. du sr petit apartenant au S. Lambert ayant droit du S. marquis doizonville .... 2 400— ».

23. L'état annexé à l'acte du 24 septembre mentionne cette dette comme suit : « Billt s au porteur du Marquis de Boissiere .... 1 854— ».

24. Dans l'état annexé à l'acte du 24 septembre, il n'était dû que 1 140 livres à ce créancier.

25. Dans l'état annexé à l'acte du 24 septembre, il était dû 6 800 livres à Paul Foissin.

26. Ces trois derniers créanciers sont mentionnés différemment dans l'état annexé à l'acte du 24 septembre :
« a Mrs De Bernard De la Chapelle et De la Croix .... 6 000— ».

Favier	Vitrier	200—
Merlin	Mareschal	300—
Loliurel	Charon	700—
Heulin	Charon	200—
Prevost	Tapissier	1 000—
Coroyer (Corroyer)	Chapellier	680—
Desjardins	boucher	3 000—
Quemain	Tailleur	2 000—
Heritiers de Le Brun	(garde magazin)	485—
Gervoise	scellier	2 000—
Famin	Tailleur (p. l'habit de l'Italien)	150—
M^de^ Le Brun		100—
Huylon		400—
Duclos		500—
Meunier et D'aligran	marchands de drap [27]	300—
Lamothe (De la Mothe)	(autheur)	1 500—
Rebel	(autheur)	600—
Labare (De la Barre)	(autheur)	1 000—
Pecourt	pour constitution de rente	15 000—
Pecourt	interests et nouvelle debte	12 958—
Belleville [28]		42 831—
Total [29] de la Trois^e^ classe		150 872—

Parmi les noms des créanciers mentionnés ici, ceux de Foissin, de Belleville et de Pecourt ne nous sont pas inconnus. En effet, d'après une lettre écrite, le 16 avril 1695, par Ladvocat [30], un certain Monsieur Foissin aurait soutenu par ses finances la magnificence des spectacles. L'auteur du manuscrit Amelot [31] cite également un nommé « Fouassin » parmi ceux qui prêtèrent des sommes impor-

27. Ces cinq derniers créanciers ne sont pas cités dans l'état annexé à l'acte du 24 septembre.

28. L'état annexé à l'acte du 24 septembre nous donne ici davantage de détails : « A Monsr De Belleville .... 38 466— 10— aud. Sieur De Belleville pour Billets et Marchandises suiv. L'acte du 22 Jan. d^er^ .... 4 366— ».

29. L'état annexé à l'acte du 24 septembre mentionne encore comme créancier de la troisième classe :
« a Mr Boucher march^d^ .... 110— ».

30. Martial TENEO, « Miettes historiques », *Le Mercure Musical,* I/15 (15 décembre 1905), 620.

31. *Manuscrit Amelot,* Bibliothèque de l'Opéra, réserve 516, p. 521.

tantes à Francine, avant que ce dernier ne s'associât avec Dumont. La même source d'archive mentionne les deux autres créanciers, Belleville et Pecourt, qui auraient aidé le gendre de Lully dans les premières années du XVIIIe siècle [32]. Précisons ici que Pecourt était certainement le célèbre danseur qui assurait le succès de nombreux spectacles de l'Académie Royale de Musique [33].

Les auteurs des opéras, qui ont été regroupés dans la troisième classe, méritent également de retenir notre attention. D'après ce que nous savons des œuvres qui furent données avant 1704, il semble qu'il était dû 1 500 livres à Houdar de La Motte pour son livret, *Le Carnaval et la Folie,* Comédie-Ballet de Destouches représentée à partir du 23 décembre 1703 et qu'il restait à payer 600 livres à Jean-Ferry Rebel pour sa partition d'*Ulysse,* tragédie lyrique créée le 23 janvier 1703, et 1 000 livres à Michel de La Barre pour la musique du *Triomphe des Arts,* qu'il avait composée en 1700 [34]. Enfin, remarquons que le tailleur Famin, comme, peut-être, d'autres artisans mentionnés ici, devrait figurer parmi les créanciers de la seconde classe que nous citons à présent :

32. *Manuscrit Amelot,* Ibid., p. 523.

33. Lire à ce sujet : Martial TENEO, « Miettes historiques », *Le Mercure Musical,* II/1 (1er janvier 1906), 25.

34. En 1702, Francine devait 3 000 livres à Michel de La Barre pour ce ballet et la même somme à Destouches pour *Omphale,* ainsi qu'à Theobaldo de Gatti pour *Scylla,* ce qui semble nous désigner le prix de la composition d'un opéra, à cette époque. Consulter, à ce sujet, la thèse de l'auteur, soutenue en 1978, et consacrée au merveilleux à l'Opéra sous le règne de Louis XIV. Voir, t. I, p. 60, 67 et 69 ; t. III, pièce justificative VI.

2e classe

Nom	Profession et raison de la dette	Somme due (en livres)
Aux pensionnaires denommez au privilege de l'Opera		22 198—
A Mesdames De Lully et Dumoulin	pour decorations (p. leurs parts de Machines et ustanciles dud. opera)	13 000— (environ)
A Mons. Quentin		51 000—
A Mons. Perichon (A Mess. Perichon et Frion)	pour Etoffes fournies pr l'Opera (pr pannes et satin)	10 000—
A Mons. Bontemps	(pour franges gallons et argent faux) pour l'Opera	10 047—
A Mr. Nau	bonnetier pour bas fournis pour l'Opera (p. bas de soye et laine)	2 150—
A. Lacroix (De la Croix)	brodeur aussy pour l'Opera	2 000—
A M^{de} Filoque (Veuve)	(p. pannes et satins) p. l'Opera	1 550— [35]
A Franjou	brodeur pour l'Opera	1 400—
A Monville	brodeur pour l'Opera	2 000—
A Mme Lemaitre	chandeliere pour Luminaire de l'Opera	8 000— [36]
A Mr. Sergé	marchand rubanier pr l'Opera	1 600—
A Mr. Cuperly	(p. Toilles fil et bougran) pour l'Opera	3 500—
A M. Lefebure (Le Fevre)	marchand de dorure pour l'Opera (pour Dentelles Ecolbertinne, or et argent faux)	3 452—
Aux Sieurs Du hanoy	pour cordages pour l'Opera	500—
Blanchard	pour fer blanc et plaque pour l'Opera (ferblanquay pour ustanciles de fer blanc)	500—
Du heurleu (Duheuleu)	serrurier pour ouvrages faits à l'Opéra	200—
Cuvier	pour bois carré pour le theatre (p. fournit. de spin et aut. bois)	500—

35. Dans l'état annexé à l'acte du 24 septembre 1704, il était dû à ce créancier 1 555 livres.

36. Dans l'état annexé à l'acte du 24 septembre, il était dû à Le Maitre 6 000 livres.

Botel (Boitel)	pour bois de sapin aussy pour le theatre (p. Chevron)	204—
Befort	papetier pour les decorations	300—
Saint Estienne	gantier pour gans fournis aux acteurs et actrices	200—
La Varanne	Vanier pour monstres (dozier)	400—
Cannet (Canet)	(Marchand de fer) pour cloux pour l'Opera	300—
Davolé (Davollé)	(March[d] de fer pour cloud)	100—
Mad[e] honton (Veuve)	pour pelleterie	200—
Martin [37]	Bonnetier pour bas pour l'Opera	200—
Benoist	masson pour l'Opera	80—
Du hallier	pour moires d'or pour l'Opera	220—
Haudemer (Haudmer)	(cordonnier de l'Opera) pour chaussures des dansceurs et dansceuses	400—
Nicaise	marchand de couleurs fournies pour les impressions	600—
Clement	pour lassets (de soye et fil) fournis pour l'Opera	150—
Total [38] de la dite classe		137 489—

Soulignons d'abord la somme importante de 51 000 livres due à Monsieur Quentin de Chanlo, l'un des premiers valets de la Garde-robe du Roi, qui est « aux droits du Sieur de Montarsy » [39]. Les 8 000 livres de pension annuelle que Francine devait verser à partir de 1699 [40] au célèbre joaillier sont-elles ici comprises, ou bien font-elles partie des 22 498 livres dues « aux pensionnaires denommez au privilege » ? Il est difficile de répondre à cette question, car Monsieur de Montarsy est la seule personnalité pour laquelle le roi n'a pas renouvelé la pension en 1704. Pour Madame de Lully, veuve du célèbre compositeur, et pour sa fille, Madame Dumoulin, il est bien précisé que 13 000 livres leur sont dues

37. Ce créancier ne figure pas dans l'état annexé à l'acte du 24 septembre 1704.

38. L'état annexé à l'acte du 24 septembre mentionne encore :
« A M[r] Desmarets p. satinades .... 80— ».

39. Pierre Le Tessier de Montarsy est, en effet, cité à la place de Monsieur Quentin de Chanlo dans l'état annexé à l'acte du 24 septembre 1704 :
« A Mons[r] Demontarcy Employé sur le Privilege .... 51 000— ».

40. Archives Nationales, O[1] 42, f[o] 274.

uniquement pour leurs parts de décorations, machines et accessoires de l'Opéra qui appartenaient autrefois au musicien florentin, lorsqu'il était directeur de l'Académie Royale de Musique. Quand son gendre arriva à la tête de l'entreprise, il dut acheter à la famille de sa femme, en dehors de la part qui revenait à son épouse, le matériel qui avait servi aux spectacles et qui était destiné à être réutilisé en partie. L'estimation avait eu lieu en 1689 [41] et en 1704, Francine n'avait pas encore tout payé.

La liste des fournisseurs ici mentionnés nous laisse deviner l'importance et le soin qui étaient accordés à la réalisation des décors et des machines et à la confection des costumes. Parmi les artisans célèbres dans Paris, citons ici « les sieurs Franjou et La Croix, brodeurs des Habits pour les Balets du Roy », qui demeuraient, en 1692 [42], « le premier, rue Saint Estienne, à la Ville neuve, et l'autre, rue neuve Saint Denis, proche la porte ». D'autres fournisseurs sont mentionnés dans un premier état qui fait partie de la première classe :

Etat des sommes deües aux cy apres nommez
Entretenus a l'opera par Arts et Marchez

Savoir

M^rs

Berrain pour les desseins	
Luy est deu	2 083— 6
Ballard pour les affiches	1 041— 13
Droittier pour les plumes	796— 13
Levesque pour les pierreries	554—
Ducreux pour les Masques	270— 16
Baraillon p. les ustanciles	62— 6
Lescot poudreur	108— 6
facteur de Clavessin	20— 10
Prevost Tapissier	487— 10
Prevost Musicien	175—
	·5 599— 0

Somme Totale du present Etat monte a Cinq Mil
Cinq Cents quatre vingt dix neuf livres.

41. L'estimation, faite le 13 juillet 1689, s'élevait à 46 662 livres. Voir, à ce sujet la thèse de l'auteur, t. I, p. 110 ; t. III, pièce justificative IV.

42. Abraham du PRADEL (Nicolas de BLEGNY), *op. cit.*, t. I, p. 271 et 272.

Les noms de Ducreux et de Baraillon sont restés fameux dans l'histoire du théâtre au XVII[e] siècle. Toutefois, il s'agit ici du fils de Jacques Ducreux qui, du vivant de Lully, confectionnait également des masques pour l'Académie Royale de Musique [43] et du fils de Jean Baraillon [44], François-Claude Baraillon. Ce dernier n'exerçait pas le métier de tailleur comme son père, mais faisait des accessoires et fournissait aussi des masques, d'après Abraham du Pradel [45]. Il travaillait également aux spectacles de la Cour et nous trouvons son nom mentionné en 1688 et en 1698 dans les comptes des Menus-Plaisirs [46], lors des représentations du *Ballet de Flore* et des comédies de *Melicerte* et du *Bourgeois Gentilhomme.*

A côté de ces artisans, Ballard nous est également connu comme éditeur de partitions et de livrets d'opéras. Ici, Francine lui devait de l'argent pour les affiches, qui sortaient vraisemblablement des mêmes ateliers d'imprimerie et qui, selon Chappuzeau [47], étaient de couleur jaune. Plus prestigieux encore que le nom de Ballard, celui de Berain est cité le premier parmi ceux des autres créanciers. Son rôle de décorateur à l'académie Royale de Musique est ici clairement défini : il lui était dû 2 083 livres 6 sols pour ses dessins, c'est-à-dire pour les maquettes de décors, de machines et de costumes qu'il imaginait pour les spectacles, laissant à ses collaborateurs le soin de les réaliser. Remarquons à ce sujet que si nous avons la chance de retrouver les noms des artisans qui travaillaient avec le célèbre Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi, ceux des peintres nous font ici défaut, ce qui nous permet de penser que cet état est incomplet. Les machinistes n'ont pas été oubliés et sont mentionnés plus loin :

---

43. Cf. Arthur POUGIN, *Les vrais créateurs de l'Opéra français* (Paris, 1881), p. 232.
44. Cf. Arthur POUGIN, « L'Opéra sous le Règne de Lully », *Le Menestrel,* n° 16, 21 mars 1886, 122.
45. Abraham du PRADEL (Nicolas de BLEGNY), *op. cit.,* t. I, p. 271.
46. Archives Nationales, KK 214, f° 24 ; 0[1] 2830, f° 84.
47. Samuel CHAPPUZEAU, *Le Théâtre Français,* annoté et accompagné d'une préface par G. Monval (Paris, 1875), p. 150.

M[rs] Les Commis

Nom	Emploi particulier	Salaire annuel (en livres)	Somme due (livres, sols et deniers)
Plessis		800—	500—
Tavernier	(Machiniste ?)	700—	270— 10—
Le Maître		600—	50—
Le Brun	Garde magazin	400—	266— 13— 4—
Dutour		500—	311— 10—
La Veuve Gourdou		300—	187— 10—
Pajot		400—	183— 6— 8—
Rommé		400—	216— 13— 4—
Prevost		400—	216— 13— 4—
François		700—	262— 10—
Nocq	Machiniste	600—	225—
Pavillon	Machiniste	600—	225—
Volland	Portier	400—	183— 6— 8—
Silvestre	Portier du magazin	400—	183— 6— 8—
			3 282—

Les noms de Plessis, de Prevost et de Tavernier nous sont connus par des documents d'archives. Les deux premiers figurent dans le testament de Lully [48] qui donne à chacun de « ses domestiques employez pour l'Opera » 100 louis d'or. Remarquons toutefois que Plessis touche ici un salaire deux fois plus important que celui de Prevost et que ce dernier n'est peut-être pas, pour cette simple raison, le même qui fut au service du compositeur florentin. Le nom est assez répandu et nous le trouvons mentionné en 1694 et en 1696 dans les comptes des Menus-Plaisirs [49], parmi ceux que portent les Ouvriers des Théâtres et Ballets du Roi. S'agit-il des membres d'une même famille qui se serait spécialisée dans ce domaine ? Cette hypothèse nous paraît d'autant plus vraisemblable qu'elle est également valable pour le troisième artisan que nous avons cité. Nous relevons, en effet, dans un rapport manuscrit daté de 1686 [50], les fils d'une certaine veuve Tavernier qui travaillaient aux machines de l'Opéra.

---

48. Archives Nationales, Y 33. Document publié par : Émile CAMPARDON, *L'Académie Royale de Musique au XVIII[e] siècle* (Paris, 1884), p. 149.
49. Archives Nationales, 0[1] 2984 («Pensions des ouvriers des Theatres »).
50. Bibliothèque Nationale, Manuscrits, ms. 7051, f[o] 72.

Nous sommes davantage renseignés sur Etienne Nocq et Charles Pavillon, qui portent ici le titre de « Machinistes » et qui sont payés 600 livres par an. Ils garderont leur emploi et toucheront le même salaire en 1713, lorsque Louis XIV accordera de nouvelles lettres patentes, concernant la prorogation du privilège de l'Opéra. Les deux artisans sont, en effet, mentionnés dans l'état [51] qui accompagne ce texte officiel et qui va nous permettre de compléter notre information et d'établir des comparaisons avec celui que nous publions. Aussi, avons-nous mis entre parenthèses les indications portées sur le document daté de 1713 qui nous donne, pour certains artistes, leur prénom et le salaire qu'ils toucheront presque dix ans plus tard.

Premierem^{t} Mrs de la Musique (chanteurs)

Nom et prénom	Emploi particulier *	Salaire
Dun (Jean)	(Premier rôle)	2 000—
	(Basse-taille)	(1 000—)
Hardouin (Charles)	(Premier rôle)	2 000—
	(Basse-taille)	(1 200—)
Thevenard	(Premier rôle)	2 400—
(Gabriel-Vincent)	(Basse-taille)	(1 500—)
Choplet (Pierre)	(Premier et second	1 500—
	rôle ; Haute-contre)	(1 000—)
Cochereau	(Second rôle)	1 000—
(Jacques)	(Haute-contre)	(1 500—)
Bouthelou	(Second rôle)	800—
Desvoyes	(Second rôle et choriste)	700—
Plin	(Second rôle)	600—
Poussin	(Second rôle)	1 000—
Bonnel	(Choriste)	600—
Labé	(Second rôle et choriste)	400—
La Coste (Louis)	(Choriste)	400—
		(1 000—)
Mansienne (Louis)	(Second rôle et choriste)	400—
		(600—)
Cadot (Hilaire)	(Choriste)	400—
		(400—)

* Nous avons complété ici les renseignements donnés par l'état de 1713, par ceux que nous avons pu obtenir en consultant les livrets et les matériels de l'époque. (En revanche le détail des sommes dues en 1704 à chaque artiste et présentant un très faible intérêt n'a pas été reproduit, n.d.l.r.)

51. Archives Nationales, Aj^{XIII}, carton 1.

Le Bel (Robert)	(Second rôle et choriste)	400— (400—)
Le Jeune (Pierre)	Copiste (et choriste)	500— (400—)
Jollain	(Choriste)	300—
Prunier (Pierre)	(Choriste)	300—
Renard (Laurent ?)	(Choriste)	300—
Courteille (Pierre)	(Choriste)	300— (400—)
Alexandre	(Choriste)	300—
Alexandre Cadet (Marin ?)	(Choriste)	300— (400—)
Guerard	(Choriste)	300—

Damoisles de La Musique (chanteuses)

Nom et prénom	Emploi particulier	Salaire annuel (en livres)
Desmatins	(Premier rôle)	2 400—
Maupin	(Premier rôle)	2 400—
Armand	(Second rôle)	900—
Sené (Louise)	(Choriste)	500—
Du Perrey	(Second rôle et choriste)	500—
Bataille	(Second rôle et choriste)	600—
Basset (Marie-Cécile)	(Second rôle et choriste)	400— (400—)
Dumais	(Second rôle et choriste)	400—
Du Jardin (Françoise)	(Second rôle et choriste)	600— (800—)
Duval	(Choriste)	300—
Poussin (Marie-Catherine)	(Second rôle)	600— (900—)
Guillet	(Choriste)	300—

Mesrs de La Danse

Pecourt (Louis)	(Compositeur de ballets)	3 000— (1 500—)
Ballon [52]		
Germain (Antoine)		800— (800—) 800—

52. Pour ce danseur, il est mentionné : « a 14 livres chaque jour de jeu qu'il a dansé et quand il est malade, il a 7 livres ».

Bouteville	
Blondy (Michel)	800— (1 000—)
Ferrand (Michel)	700—
Desmoulins (François)	800— (1 000—)
Desmoulins C. Lé	700—
Dangeville Lé	500—
Dangeville Cadet (Antoine ?)	300— (600—)
Levesque	500—
Javilliers (Claude)	300— (600—)

Damois^les de La Danse

Nom et prénom	Emploi particulier	Salaire annuel (en livres)
Subligny (Marie-Thérèse Perdou de)		1 500—
Dangeville		700—
Rose		700—
Victoire		700—
Prevost (Françoise)		400— (900—)
Le Fevre		400—
Du Plessis		300—
La Feriere		500—
Tissard		450—
Noisy		300—

Remarquons, parmi les choristes, Pierre Le Jeune, qui était également copiste et auquel nous pouvons attribuer certaines parties séparées, conservées à la Bibliothèque de l'Opéra. Citons encore Louis La Coste, qui signa plusieurs ouvrages lyriques et qui toucha un salaire modeste, avant de devenir chef d'orchestre. Soulignons, à ce propos, que des vedettes, comme la basse-taille Gabriel-Vincent Thevenard, Mademoiselle Desmatins et la célèbre Maupin qui avait l'habitude, en dehors des spectacles, de s'habiller en homme [53], touchaient huit fois plus qu'un choriste. Guillaume-

53. Cf. André LEVINSON, « Les danseurs de Lully », *La Revue Musicale,* II/3 (1er janvier 1925), 55.

Louis Pecourt, qui composait les ballets, recevait dix fois plus qu'un simple danseur. Ajoutons à cela que l'acte passé à Paris le 24 septembre nous apprend que Francine avait accordé des pensions annuelles s'élevant à 1 000 livres pour Mademoiselle Desmatins, Jean Dun, Gabriel-Vincent Thevenard et Charles Hardouin, et à 800 livres pour Marie-Thérèse Perdou de Subligny et Pierre Choplet [54]. Nous comprenons aisément pourquoi Louis XIV décidera en 1713 de réduire de moitié, dans la plupart des cas, les salaires les plus élevés.

Des gages aussi importants contribuaient, en effet, à ruiner l'entreprise et obligeaient, semble-t-il, son directeur à réduire le nombre de choristes. En 1699, lors des représentations de *Marthésie*, ces derniers étaient trente-sept [55], puis une trentaine à partir de 1701 [56], quand Francine commença à être sérieusement endetté. En juillet 1704, lors de la reprise de *Didon*, ils ne sont plus que vingt-deux [57]. Il ne faut pas voir ici le signe d'une évolution, car l'effectif des chœurs s'élèvera à trente-deux en 1706 et à trente-quatre en 1710, lors des créations d'*Alcyone* [58] et de *Diomède* [59]. Sur l'état de dettes reproduit içi, nous lisons les mêmes noms que ceux qui figurent sur le livret de *Didon*, imprimé quelques mois auparavant et vendu à la porte du théâtre [60]. Seuls, deux choristes et trois danseurs ne sont pas cités parmi les créanciers et devaient, soit remplacer certains acteurs [61], soit faire partie d'un personnel qui était recruté occasionnellement en dehors de la troupe et qui n'était donc pas considéré comme ordinaire de l'Académie Royale de Musique.

---

54. Il était également prévu qu'il serait versé une pension annuelle de 200 livres à un ancien choriste nommé Frere. Toutes ces pensions, comme celles que s'engage à payer Pierre Guyenet, le 5 octobre 1704, devaient commencer le 16 septembre 1704, date à laquelle celui-ci aurait déjà, semble-t-il, pris officieusement la direction de l'Académie Royale de Musique.

55. Les noms des choristes sont généralement mentionnés sur les livrets, à partir de 1699 ; cf. Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Marthesie* (Paris, C. Ballard, 1699), p. 17.

56. Lire la distribution que donnent les livrets à partir de la création de *Scylla*.

57. Louise-Geneviève GILLOT DE SAINTONGE, *Didon* (Paris, C. Ballard, 1704). Non paginé pour la distribution du prologue où figurent les choristes.

58. Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, *Alcyone* (Paris, C. Ballard, 1706), p. iij.

59. Jean-Louis Ignace de LA SERRE, *Diomede* (Paris, C. Ballard, 1710). Non paginé pour la distribution du prologue où figurent les choristes.

60. Louise-Geneviève GILLOT DE SAINCTONGE, *op. cit.*, p. 7 à 10.

61. Messieurs Plin, Le Jeune, Prunier et Pecourt, et mesdemoiselles La Feriere et Tissard ne sont pas mentionnés dans le livret de *Didon*.

Si les livrets de cette époque nous renseignent avec précision pour chaque opéra sur les noms des chanteurs et des danseurs, ils nous fournissent cependant rarement ceux des musiciens qui jouaient dans l'orchestre. C'est pourquoi, l'état que nous reproduisons ici nous paraît d'un très grand intérêt :

Orquestre (sic)
M^rs du petit chœur

Nom et prénom	Emploi particulier	Salaire annuel (en livres)
Campera (sic)	(Batteur de mesure)	2 400—
Theobalde (Jean)	(Basse de violon)	720— (600—)
Verdier	(Dessus de violon)	600—
Baudy (Nicolas)	(Dessus de violon)	600— (600—)
Lagneau	(Theorbe)	600—
Malto	(Theorbe)	600—
La Ferté	(Basse de viole)	600—
Rebel (Jean)	(Clavecin)	600—
Monteclair (Michel Pinolet de)	(Basse de violon et contrebasse ?)	400— (600—)
Baudy fils (Nicolas)	(Basse de viole)	300— (600—)
	Mrs Les Fluttes	
C. hauterre [62] (Nicolas)	Hautbois (et flûte)	600— (400—)
La Barre (Michel de)	(Flûte allemande)	600— (600—)
Bernier (Julien)	(Flûte allemande et hautbois)	450— (600—)
Rousselet (Jean ?)	(Flûte et hautbois)	400—
Lieutard (Jean)	(Flûte et basson)	400—
Villeneuve (Nicolas Mercier de)	(Basson)	400— (400—)
De Barre (Charles)	(Basson)	400— (400—)
Piere Pont [63] (Jean-Baptiste)	(Flûte et basson)	200— (400—)

62. Lire Hotteterre.
63. Lire Pierrepont.

Mrs Les Dessus

Brunet (Pierre)	(Dessus de violon)	450— (400—)
Brunet Le J. (Noël)	(Dessus de violon)	450— (400—)
Duval (François ?)	(Dessus de violon)	450—
Favre (Antoine) [64]	(Dessus de violon)	450— (600—)
Lafosse	(Dessus de violon)	450—
La Lande (Pierre)	(Dessus de violon)	450— (400—)
Baptiste (Jean-Baptiste I Anet ?)	(Dessus de violon)	450—
Caraffe (Claude)	Timbalier et dessus de violon	300— (550—) [65]
Plessis freres (Jean et Charles)	(Dessus de violon)	400— (400—)

Mrs Les Hautecontres

Bourgeois (Pierre)	Haute-contre	400— (400—)
Franquet (Jean)	Haute-contre	400— (400—)
Picard (Louis)	Haute-contre	400— (400—)

Mrs Les Tailles

Beaujean	Taille	400—
St Denis (François)	Taille	400— (400—)
Merger (Claude)	Taille	400— (400—)

Mrs Les quintes

Godeheult (Antoine)	Quinte	400— (400—)
Desvoyes (Nicolas)	Quinte	200—. (400—)

64. En 1713, ce violoniste fera partie du petit chœur.

65. En 1713, il sera fait la distinction suivante :
« a Claude Caraffe (en tant que violoniste) .... 400—
a Luy comme Timballier .... 150— ».

Mrs Les Basses

Desmatins	Basse de violon	400— (400—)
Bince (Theodore)	Basse de violon	400— (400—)
Gillet (Joseph)	Basse de violon	400— (400—)
Le Clerc (Augustin)	Basse de violon	400— (400—)
François	Basse de violon	400—
Paris (Claude)	Basse de violon	400— (400—)
Campra (Joseph)	Basse de violon	400— (400—)
Le Cointre (Claude-Charles)	Basse de violon	400— (400—)

Touchant un salaire aussi élevé que celui des acteurs les plus célèbres, André Campra est ici le premier cité parmi les musiciens en tant que « batteur de mesure », c'est-à-dire chef d'orchestre [66]. Il exerce cet emploi au moins depuis 1703, date à laquelle nous le trouvons, en effet, mentionné « Conducteur de l'Academie Royale de Musique » dans un document publié par Émile Campardon [67]. La renommée du compositeur depuis l'immense succès de *L'Europe Galante*, opéra-ballet créé en 1697, justifie sans doute cette place honorifique et l'importance du salaire.

Après le nom de Campra, figurent ceux des instrumentistes du petit chœur. Ces derniers regroupent les musiciens chargés de réaliser la basse continue et les meilleurs solistes de l'orchestre. Le premier d'entre eux, Jean Theobaldo de Gatti, appelé Théobalde, nous est connu pour ses ouvrages *Coronis* et *Scylla*, qui furent donnés par l'Académie Royale de Musique en 1691 et en 1701. Toutefois, sa réputation n'est pas seulement fondée sur ses talents de compositeur. D'après les frères Parfaict [68], ce musicien originaire de Florence aurait été engagé, dès son arrivée en France, par Lully qui aurait reconnu « ses capacités à la Basse de Violon ». Dans les états

66. Marin Marais lui succèdera dans cet emploi en 1705. Cf. : Archives Nationales, 0^1 365, f° 14.

67. Émile CAMPARDON, *op. cit.*, t. I, p. 98.

68. François et Claude PARFAICT, *Histoire de l'Academie Royale de Musique depuis son Etablissement jusqu'à present*, Bibliothèque de l'Opéra, Réserve 536, I, p. 238.

de 1713 et de 1719 [69], il figure, en effet, en tant qu'exécutant sur cet instrument. Remarquons, cependant, qu'il interprétait en 1676, lors de la création d'*Atys*, le rôle d'un des deux « Songes joüants de la Violle » et qu'en 1692, il était connu à Paris comme « Maître pour la Violle [70] ». Son nom est mentionné sur une partie de basse continue utilisée en 1702, lors des représentations de *Medus* [71], ce qui nous laisse supposer que le musicien joue à l'Opéra, soit de la basse de violon, soit de la basse de viole, ou bien encore qu'il est capable de passer d'un instrument à l'autre. Verdier, qui demeurait en 1692 rue du Chantre, enseignait à cette date le dessus de violon [72]. En 1704, il figure ici parmi les meilleurs violonistes avec Nicolas Baudy, musicien de la Chambre du Roi [73]. Le fils de ce dernier est mentionné en fin de liste du petit chœur et joue déjà, sans doute, de la basse de viole, comme il le fera plus tard en 1719 avec son frère [74]. Nous pouvons supposer que le nommé La Ferté [75], dont le nom a été gratté sur une partie de basse continue appartenant au matériel de *La Sérénade Vénitienne* [76] pour y être remplacé par celui de Baudy, est également interprète sur cet instrument. Quant à Michel Pinolet de Monteclair, il nous est connu, non seulement par son opéra *Jephté* qui saura déterminer la carrière dramatique de Rameau, mais aussi pour avoir introduit la contrebasse dans l'orchestre de l'Académie Royale de Musique [77]. Bien que ce nouveau venu dans la famille des cordes ne soit mentionné pour la première fois dans les partitions qu'en 1706 [78], pouvons-nous, avec Maurice Barthélémy, avancer l'hypothèse que

---

69. Nicolas BOINDIN, *Lettres historiques sur tous les Spectacles de Paris* (Paris, chez Pierre Prault, 1719), p. 115.

70. Philippe QUINAULT, *Atys* (Paris, C. Ballard, 1676), p. 31 ; Abraham du PRADEL (Nicolas de BLEGNY), *op. cit.*, t. I, p. 209.

71. Le matériel d'orchestre de cet opéra de Bouvard est conservé à la Bibliothèque de l'Opéra.

72. Abraham du PRADEL (Nicolas de BLEGNY), *op. cit.*, t. I, p. 211.

73. Archives Nationales, O[1] 63, f° 89. Document publié par Marcelle BENOIT, *Musique de Cour, Chapelle, Chambre, Écurie (1661-1733)* (Paris, Picard, 1971), p. 301.

74. Nicolas BOINDIN, *op. cit.*, p. 115.

75. Est-ce Charles François Grégoire de La Ferté qui sera, à partir de 1717, « Symphoniste de la Chapelle » à la Cour ? (Cf. Marcelle BENOIT, *op. cit.*, p. 477.)

76. Le matériel de cette entrée de ballet, composée par André Campra en 1702, est conservé à la Bibliothèque de l'Opéra.

77. Évrard TITON DU TILLET, *Suite du Parnasse François jusqu'en 1743* (Paris, J. B. Coignard Fils, s.d.), p. 696.

78. Lire le début de la célèbre tempête d'*Alcyone* : Marin MARAIS, *Alcyone* (Paris, 1706), p. 177. Partition gravée par De Baussen et en vente chez l'auteur.

le musicien en joue déjà avant cette date [79] ? Le compositeur ne s'en sert, semble-t-il, que pour créer un effet théâtral, lors de l'exécution de certaines pages descriptives [80], pendant lesquelles il délaisse momentanément la basse de violon, instrument dont il est officiellement l'interprète [81].

La réalisation de la basse continue est ici confiée à Jean-Ferry Rebel qui est claveciniste à l'Opéra depuis 1702 [82] et à deux joueurs de théorbe : le rôle du premier, Lagneau [83], nous est connu par une partie de basse continue accompagnée de chiffrages qui a également servi lors des représentations de *Medus,* tandis que celui du second, Maltot, nous a été révélé par la préface que François Campion a rédigée pour son *Traité d'accompagnement et de Composition,* paru en 1716 :

> Il y a une maniere toute particuliere de faire ces octaves sur le Théorbe et sur la Guitare, qui est de l'invention de feu M. de Maltot mon Predecesseur en l'Académie Royale de Musique [84].

Campion ne semble donc pas avoir succédé à Maltot en 1703, comme nous le rapportent depuis Fétis [85] de nombreux ouvrages, mais bien après septembre 1704.

Munis de ces renseignements, nous pouvons supposer que le petit chœur est composé, à cette date, comme suit :

deux dessus de violon
un clavecin
deux théorbes
deux basses de viole
deux basses de violon
(une contrebasse)

---

79. Maurice BARTHÉLÉMY, « Théobaldo di Gatti et la Tragédie en Musique *Scylla* », *« Recherches » sur la musique française classique,* IX (1969), 96.

80. « ...la Contrebasse, Instrument qui fait un si grand effet dans les Chœurs et dans les Airs de Magiciens, de Demons et dans ceux de Tempête » (Évrard TITON DU TILLET, *op. cit.,* p. 696-697).

81. Voir les états de 1713 et de 1719.

82. Sur une partie du matériel d'orchestre de l'opéra *Medus,* nous lisons en effet : « Basse Continue pour le Clavessin : Monsieur Rebelle (sic) » (Bibliothèque de l'Opéra).

83. Il s'agit vraisemblablement ici de Pierre Henry Lagneau qui succèdera en 1705 à son beau-père, Léonard Itier, comme Joueur de luth de la Chambre du Roi. (Archives Nationales, 0[1] 49, f° 167 ; document publié par Marcelle BENOIT, *op. cit.,* p. 197).

84. François CAMPION, *Traité d'accompagnement et de composition, Selon la regle des octaves de Musique* (Paris, 1716), p. 7.

85. François-Joseph FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens* (Paris, 1861), t. II, p. 168.

Lorsque nous comparons cette composition du petit chœur avec celle que celui-ci présentera en 1713, nous constatons que les instruments à vent sont ici exclus. Les flûtes, les hautbois et les bassons, c'est-à-dire tous les bois, forment en 1704 un groupe bien distinct des deux autres [86] qui comportent des cordes. Ceci semble témoigner d'une ancienne classification et surtout d'un goût remontant à l'époque de Lully, qui aimait dans ses opéras accorder à chaque famille d'instruments un rôle indépendant.

Parmi ceux qui sont ici appellés « M^rs les Fluttes », remarquons l'auteur du *Triomphe des Arts* et de *La Vénitienne,* Michel de La Barre, « excellent joueur de flûte allemande » [87], Nicolas III Hotteterre, dit Colin et, semble-t-il, Jean Rousselet qui exercerait, avec les deux autres musiciens, son métier d'exécutant à Paris et à la Cour [88]. Soulignons également que certains artistes de ce groupe sont capables de jouer des instruments différents et de passer de l'un à l'autre au cours d'une même représentation d'opéra. Ceci nous est prouvé par une partie datant de 1702, destinée à « Mr Liotard », sur laquelle nous lisons des passages écrits tantôt pour le basson, tantôt pour la flûte, et au bas d'une page l'indication suivante :

« Tournez et preparez vos flutes » [89].

Ce double emploi n'est pas particulier à ces interprètes. Parmi les musiciens qui jouent les cinq parties de cordes du grand chœur et dont l'appellation correspond ici à leur qualification, c'est-à-dire à chaque type d'instruments qui appartiennent à cette famille, remarquons qu'il a été confié au violoniste Caraffe le rôle de timbalier. Nous ignorons, en revanche, les noms des trompettistes qui accompagnent généralement le percussioniste, pendant les marches triomphales. Ces musiciens, qui n'interviennent qu'épisodiquement au cours de certains opéras, sont-ils rétribués d'une manière différente ? S'ils ne sont pas considérés comme ordinaires de l'Académie Royale de Musique, leur absence dans ce compte peut alors se justifier [90], puisque ne sont ici mentionnés que ceux qui touchent un salaire.

Parmi ceux qui jouent du violon, citons encore l'excellent inter-

86. Les deux autres groupes étant, bien entendu, le petit chœur et le quintette à cordes du grand chœur.

87. François et Claude PARFAICT, *op. cit.,* I, p. 322.

88. Marcelle BENOIT, *op. cit.,* p. 484, 485 et 486.

89. Matériel d'orchestre de l'opéra *Medus* (Musique de Bouvard) conservé à la Bibliothèque de l'Opéra.

90. Il en sera de même dans les états de 1713 et de 1719.

prète La Lande, et, semble-t-il, les auteurs de sonates François Duval et Antoine Favre [91]. Ce dernier était considéré en 1692, par Abraham du Pradel [92], comme un maître pour cet instrument avec Baptiste, dont nous trouvons le nom mentionné ici et sur plusieurs parties conservées à la Bibliothèque de l'Opéra [93]. D'après le matériel d'orchestre de *Méduse,* ce violoniste serait au service de l'Académie Royale de Musique depuis au moins 1697 [94]. En raison de cette date, il s'agirait alors de l'ancien élève de Lully, Jean-Baptiste I Anet, plutôt que de son fils, Jean-Baptiste II, appelé également « Baptiste » [95] et réputé pour être un excellent exécutant dans les premières années du XVIIIe siècle.

Si un doute demeure au sujet de l'identité de ce musicien, nous savons en revanche que Joseph Campra est bien le frère cadet du célèbre compositeur, dont il a signé le second opéra [96], afin de préserver, des attaques des supérieurs ecclésiastiques, son aîné qui travaillait alors à Notre-Dame, où il était mal considéré d'écrire pour la scène profane de l'Académie Royale de Musique [97]. Ici, les deux membres de cette famille sont cités. L'un connaît la gloire et figure, avec le salaire le plus élevé, au début de la liste des musiciens de l'orchestre. L'autre vient presque clore cette dernière, avec l'un des gages les plus bas.

Lorsque nous comparons l'orchestre que dirige André Campra en 1704 avec ceux à la tête desquels seront Louis La Coste en 1713 et Jean-Ferry Rebel en 1719, nous constatons que Michel de La Barre et Julien Bernier, c'est-à-dire deux joueurs de flûte traversière, figureront dans le petit chœur et seront ainsi davantage mis en évidence. Le nombre des dessus de violon augmentera progressivement : en 1704, ils sont douze, en 1713, ils seront quatorze et en 1719, seize. L'importance grandissante accordée à ces

91. Cf. Lionel de LA LAURENCIE, *l'École française de violon de Lully à Viotti* (Paris, 1922-24), t. I, p. 102 à 120, 374 et 375.

92. Abraham du PRADEL (Nicolas de BLEGNY), *op. cit.*, t. I, p. 210 et 211.

93. Matériel d'orchestre des opéras *Méduse, Scylla* et *Didon* conservé à la Bibliothèque de l'Opéra.

94. La tragédie lyrique, *Méduse* (Musique de Gervais), n'ayant connu aucune reprise, nous pouvons dater avec certitude le matériel de 1697.

95. Cf. Michel ANTOINE, « Notes sur les violonistes Anet », *« Recherches » sur la musique française classique,* II (1961-62), 81-93.

96. Il s'agit du *Carnaval de Venise,* « Ballet » créé le 28 février 1699. La partition imprimée à cette occasion présente, en effet, la page de titre suivante : « Le Carnaval de Venise, Ballet mis en Musique par M. Campra le Cadet ». Cf. André CAMPRA, *Le Carnaval de Venise* (Paris, C. Ballard, 1699).

97. Cf. James R. ANTHONY, « Printed Editions of Campra's L'Europe Galante », *The Musical Quaterly,* LVI/1 (janvier 1970), 58 et 59.

instruments nous paraît témoigner de l'évolution du goût des compositeurs qui recherchent dans leur palette orchestrale, dès la fin du règne de Louis XIV, les combinaisons des timbres les plus riches en sonorités aiguës. Ce choix des couleurs claires, que nous constatons par ailleurs dans les arts plastiques et qui a été déterminé par les artistes dans un but expressif, celui de décrire généralement des scènes galantes [98], peut ainsi transparaître à travers la lecture de ces différents états. Enfin, soulignons que les parties intermédiaires du quintette à cordes du grand chœur tendent à perdre de leur importance. En 1713 et en 1719, le nombre des hautes-contres et des tailles sera réduit à deux pour chacun de ces instruments, annonçant ainsi, pour la famille des violons, le futur quatuor que pratiquera Jean-Philippe Rameau.

*
* *

La découverte de deux actes notariés nous a éclairé sur un moment important de l'histoire de l'Opéra. Elle nous a fait connaître dans ses moindres détails les circonstances dans lesquelles le gendre de Lully, Jean-Nicolas de Francine, abandonna la direction de l'entreprise à un riche particulier, Pierre Guyenet, qui n'était pas de la famille du compositeur florentin. Grâce aux différents états de dettes annexés aux contrats, l'Académie Royale de Musique semble ouvrir grand ses portes pour la première fois et nous présenter tour à tour les artisans parisiens qui contribuaient à la magnificence des spectacles et les membres de son personnel avec le salaire qui leur était accordé. Les listes des créanciers nous prouvent l'importance de l'entreprise à cette époque et nous fournissent des renseignements précieux concernant les représentations qui étaient données au théâtre du Palais Royal. Elles nous indiquent les différents matériaux qui étaient utilisés pour la réalisation des costumes, des machines et des décors que Berain imaginait dans ses dessins. Plus importante encore pour ceux qui seraient désireux de faire revivre les spectacles qui surent enchanter les contemporains de Campra, la composition de l'orchestre, que nous avons pu reconstituer grâce aux noms des instrumentistes, devrait leur permettre de retrouver l'équilibre sonore et l'ampleur qu'il convient pour l'exécution des opéras français de cette période.

98. Consulter la thèse de l'auteur consacrée au merveilleux à l'Opéra sous le règne de Louis XIV, t. I, p. 260.

PIÈCE JUSTIFICATIVE

Traité passé au subjet de lopera.
Du 5e Octobre 1704.

(Acte conservé dans l'étude de Maître Roger Danré, notaire à Fontainebleau).

Furent presens Mre Jean Nicolas De Francine escuier Cons^er M^e dhostel ordinaire du Roy demeurant a Paris rue Feydeau parroisse St Eustache Estant de present a fontainebleau, Adam françois Vaudin escuier seigneur de Lombreuil avocat en la Cour demeurant a Paris rue Sainte Croix de la Bretonnerie parr^s St Jean aussy de present aud. fontainebleau au nom et comme procureur de M^re hiacinthe de Gaureault chevalier Seigneur dumont f. escuier du Roy et de Monseigneur fondé de Sa procuration passée devant Marchand et Charpentier no^res au ch^let de Paris le quatr^e jour des presens mois et an dont loriginal est demeuré joint a ces pntes pour y avoir recours d'une part, Et Pierre Guyenet Con^er du Roy receveur general et payeur des rentes assignées sur les aydes et gabelles demeurant a paris rue Jean Pain mollet parroisse St Mederic maintenant au dit Fontainebleau d'autre part, Lesquels voulans eviter les difficultez qui auroient pu naître au Sujet de lacte fait entre les parties devant Caillet et son confrere notaires a Paris le vingt quatre Septembre dernier au Sujet de la cession faite par lesd. sieurs de francine et Dumont au dit Sieur Guyenet du privilege de lopera et des decorations habits et autres choses servant a lopera sont convenus sous le bon plaisir du Roy de ce qui en suit,

Cest a savoir que lesdits sieurs de francine et Dumont ont par ces pntes ceddé quitté et transporté au dit Sieur Guinet le droit du privilege de l'opera accordé aud. de francine pour les trois parts et audit Sieur dumont pour un quart par lesd. lettres pattentes de Sa Majesté du Trente decembre 1698 pour ce qui reste a expirer dudit privilege, A commencer du Seize Septembre dernier. Comme aussy lesdits sieurs de francine et dumont ceddent quittent et transportent audit Sieur Guinet le droit et privilege de lopera qu'il a plu a Sa Majesté d'accorder ausd. sieurs de francine et Dumont pour le temps de dix années a commencer du premier Mars gbii^c neuf, pour du tout jouir par ledit Sieur Guinet aux termes Suivant les clauses et conditions portées par les dites lettres pattentes du Trente decembre 1698 Et par celles que le Roy aura la bonté daccorder aud. Sieur de francine et Dumont sans en rien reserver ny retenir. Plus les dits Sieurs de francine et Dumont cedent quittent et transportent audit Sieur Guinet, scavoir le dit Sr de francine les trois quarts Et le dit sieur dumont le quart des theatre, habits, machines, decorations, pierreries, plumes, rubans Et generallement tous les meubles et ustanciles de quelque qualité quils soient qui ont servy et servent actuellement pourront servir dans la suite a l'opera et sont tant dans les magazins du palais Royal que de la Ville L'Evesque et autres lieux et contenus ou tenant lieu de mesme valeur que ceux qui estoient en existance lors de l'invent^re qui en a esté fait entre lesdits Sieurs de francine et dumont et qui a esté remis audit Sr Guinet qui a dit en bien sçavoir le contenu, sur lequel Inventaire recollement sera fait pour estre ensuitte lesd. meubles et ustancilles delivres audit Sieur Guinet et led. recolement deposé es mains d'un notaire dont les parties conviendront, Pour du tout jouir faire et disposer par ledit Sieur Guinet comme de Sa propre chose aux clauses et conditions cy apres.

Premierement que sur le produit des representations de lopera de paris il sera pris et doné au proffit des pauvres de l'hopital general de paris le sixiesme en sus exempt de touttes charges et depense /

Que ledit Sieur Guinet payera de ses deniers Sans pouvoir donner aucune Subrogation ny droit sur l'opera a aucune personne en cas qu'il emprunte aucuns deniers generallement touttes les pensions accordées par sa Majesté Tant a la Veuve, enfans et heritiers de deffunt Jean Baptiste de Lully qu'autres personnes mentionnées es lettres a compter dudit jour Seize Septembre dernier jusq'a la fin desd. privileges. Et generallement Tous les frais et depenses necessaires pour l'Etablissement et entretien desd. privileges. La regie de l'opera et l'execution desd. lettres de privileges de quelque nature que soient les frais et depenses aussy a commencer du Seize Septembre dernier jusques a la fin desd. privileges /

Que ledit Sieur Guinet payera en la maniere cy dessus audit Sieur dumont ses hoirs et ayans cause dix mil livres par chacun an d'une part pour luy tenir lieu du produit de son quart a commencer du Seize Septembre dernier jusques a l'expiration desd. privileges et dix sept cens vingt cinq livres aussy par an d'autre part faisant au total La Somme de vingt cinq mil livres pour le prix du quart apartenant audit Sieur Dumont au Theatre, habits, decorations, pierreries, meubles, plumes, rubans et autres ustancilles servant a l'opera Le tout payable de quartier en quartier franc et quitte de toutes charges /

Comm'aussy que le dit Sieur Guinet promet et s'oblige payer audit Sieur de francine ses hoirs et ayans cause comme dessus pour tous ses droits Tant dans lesd. privileges que dans les decorations, pierreries et autres ustanciles servant a l'opera, Lesquelles decorations pierreries et autres ustancilles servant a l'opera pour les trois quarts qui appartiennent aud. Sieur de francine les parties ont évaluées a soixante quinze mil livres, Sçavoir en laquit dudit Sieur de francine aux creanciers nommés en l'estat annexé a ces pntes et certifié dudit Sieur de francine de luy paraphé et a sa requisition des notaires et Tesmoins soub^{ez} Sauf a compter par luy avecq ceux dont la creance n'est pas liquide ou qui sont chargez de comptes envers luy jusques a la Somme de Trois cens vingt mil six cens vingt deux livres en principal, Sçavoir Incessamment et dans le mois de decembre prochain aux acteurs, actrices, artisans et ouvriers servant a l'opera et ayans appointemens Trente quatre mil sept cens quatre vingt neuf livres qui leur sont deus jusques audit jour Seize Septembre dernier Suivant ledit Etat general mentionné en detail en un estat particulier annexé a la minutte dudit acte du Vingt quatre Septembre dernier /

Plus a Monsieur Quentin de Chanlo estant aux droits du Sieur de Montarsy et autres creanciers mentionnez en la seconde classe des creanciers contenus audit estat La Somme de Cent Trente sept mil quatre cens quatre vingt neuf livres de principal en sept payemens egaux d'année en année pendant les sept années prochaines et dans les trois premiers mois de chacune desd. années et le surplus desd. Trois cens vingt mil six cens vingt deux livres aux autres creanciers dudit Sieur de francine En huit payemens egaux pendant les huit années restantes Et dans les trois premiers mois de chacune desd. années suivant la contribution qui en sera faite entr'eux a lamiable ou par la personne qui sera par eux choisie. Le tout sans Interest, Sy aucun de ses creanciers refuse d'accepter les conditions cy dessus il demeurera decheu des Stipulations faites en Sa faveur par ces pntes et de tout le droit quil pourroit pretendre en consequence sur les dix années du nouveau privilege, sauf a luy a exercer ses droits ainsy quil advisera deffences au contraire /

Soblige en outre ledit Sieur Guinet de payer comme dessus audit Sieur de francine Ses hoirs et ayans cause par chacun an de quartier en quartier pendant le

cours desd. privileges a commencer dudit jour Seize Septembre par forme de pension huit mil six cens quatre livres quatorze sols en temps de paix, franches et quittes de touttes charges, Laquelle pension ne poura estre saisie pour quelque cause ou par quelque personne que ce soit sinon en cas quil se trouve d'autres creanciers legitimes dudit Sieur de francine et pour debtes contractées avant ces presentes non compris audit Etat auquel cas ils seront payez par ledit Sieur Guinet du consentement dudit Sieur de francine Sur estant moins et jusques a concurance de lad. pension de huit mil six cens vingt quatre livres quatorze sols en temps de guerre et Onze mil six cens vingt quatre livres quatorze sols en temps de paix et sur les années d'Icelle par Egalle portion /

En cas que ledit Sieur Guinet fasse des compositions et accomodemens avecq aucuns des creanciers contenus audit estat soit en anvançant leurs payements ou autrement le benefice en sera pour luy seul de mesme que l'extinction des pensions portées par lesd. privileges, Et en cas que le dit Sr Guinet paye lesd. creanciers avant les termes portez par ces pntes, led. Sr Guinet ou ceux qui luy auront fourny a cet effet les deniers dem^{ront} subrogez en tous les droits des creanciers pour reprendre sur le produit des années restantes a expirer desd. privileges les Sommes par luy avancées sans neantmoins que lad. Subrogation puisse empescher l'effet des autres clauses des presentes /

Comme aussy en cas que led. Sieur de francine saccomode avecq aucun desdits creanciers contenus audit estat en rapportant la quittance des dits creanciers audit Sr Guinet led. Sr de francine sera payé par chacun an de la So^{e} qui auroit deub estre touchée par lesd. creanciers.

Led. Sieur Guinet soblige de payer regulierement aux acteurs et actrices, commis et autres servans journellement a l'opera de ses deniers comme dit est le courant desd. apointemens chaque mois et aux marchands ouvriers, artisans et autres personnes qui feront des fournitures et ouvrages pour le service de l'opera, aussy le courant de ce qui leur sera deub et en communiquer les quittances ou Etats Emargez, Savoir desd. acteurs et actrices, Commis et journalliers tous les trois mois et des marchands et ouvriers chaque année six mois apres lexpiration de lannée Ensemble les quittances des creanciers deleguez par ces pntes dans le mois d'avril de chacune année, Lesquelles seront deposées pour l'interest commun chez le no^{re} qui sera convenu /

Arrivant le deceds desd. Sieurs de francine et Dumont ou de l'un des deux les sommes qui leur doivent estre payées ou en laquit dudit Sieur de francine pendant le courant dud. privilege seront payées à leurs hoirs et ayans cause comme si les dits deceds n'estoient arrivez.

Le dit Sieur Guinet aura la disposition entiere des places des commis Tant a la recepte qu'aux magazins et autres lieux. Et la faculté daugmenter ou diminuer le nombre des acteurs, même de les changer congedier Et generallement de faire tout ce qui concernera et dependra de la regie et conduite dud. opera et privileges aussy quil le jugera a propos, Et jouira desd. privileges ainsy qu'en ont jouy ou deub jouir lesd. Sieurs de Lully, francine et Dumont sans qu'il puisse y estre troublé ny Inquietté par qui et pour quelque cause que ce soit, sinon en cas d'Inexecution des pntes de la part dudit S. Guinet ou de Ses Vve et heritiers auquel cas apres trois Sommations il sera permis aud. Srs de francine et Dumont de rentrer de plein droit en la possession dudit privilege decorations, machines habits et pierreries et generallem^{t} touttes les dep^{ces} dudit privilege pour l'exercer comme avant ces pntes sans que la presente clause puisse estre reputée cominatoire, Et sans quaudit cas ledit sieur Guinet Ses Vve ou heritiers puisse pretendre aucun rembous^{t} des avances quil pouroit avoir faites sinon apres que tous les creanciers, auteurs,

acteurs actrices et generallement tous les frais et mesme les sommes cy dessus stipullées au proffit desdits Sieurs de francine et Dumont auront esté payez /

Arrivant le deceds dudit Sieur Guinet, sera libre a la Vve ou heritiers dudit Sieur Guinet de continuer l'execution du prnt traité pour ce qui en restera a expirer aux clauses et conditions des presentes ou de sen desister. Et en cas de desistement des Vve et heritiers ils seront remboursez sur les années qui resteront a expirer dudit privilege par portions Egales des Sommes dont led. Sieur Guinet se trouvera en avance En esgard au temps quil aura jouy, soit par raport aux Trente quatre mil sept cens quatre vingt neuf livres quil doit payer aux acteurs et actrices suivant l'estat annexé a ces presentes ou autres sommes quil auroit pu avancer aux creanciers suivant la faculté qui luy en est cy dessus accordée, soit par les payements quil aura faits sur le prix des decorations et demeureront a cet effet conservez en tous les droits privileges dudit Sieur Guinet, sans neantmoins que lesd. Vve et heritiers ou ayant cause dudit Sieur Guinet puissent pretendre sous quelque pretexte que ce soit de compter de clerc a maitre de la recepte dudit opera, Mais seulement destre remboursé desd. avances a proportion du temps de la jouissance dudit Sieur Guinet Et seront tenus lesd. Vve et heritiers parfaire les payements desd. creanciers et des autres sommes stipullées par ces pntes a proportion du temps de ladite jouissance, moyennant lequel remboursement ce qui restera a expirer desd. privileges et lesd. Theatre, decorations, machines, habits, pierries et ustancilles servant a l'opera Mesme ce qui aura esté supléé ausd. habits decorations et ustancilles jusqu'a concurrance de Cent mil livres Suivant lestimation qui en sera lors faite reviendront et apartiendront ausd. sieurs de francine et Dumont chacun pour leur part a portion /

S'Il arrive quelque different entre lesd. Sieurs de francine, Dumont et Guinet au sujet des presentes Les parties se soumettent d'estre reglées par lesd. ordres de Monseigneur le Comte de Pontchartrain Ministre Secretaire d'Estat, elles supplieront Sa Majesté de Voulloir luy attribuer pareillement l'inspection de ce qui concerne la discipline interieure de l'opera Et le pouvoir de regler sans aucune forme de proces Tout ce qui poura concerner les acteurs et actrices par raport a l'Opera /

En consideration des presentes ledit sieur De francine a ceddé audit Sieur Guinet la part portion qu'il poura avoir dans la suitte au privilege de l'impression ou graveure des ouvrages dudit deffunt Sieur de Lully pendant le cours desditds privileges /

Ne sera tenu ledit Sieur Guinet d'avancer aucuns deniers d'apres l'obtention des lettres du nouveau privilege, outre les décorations, habits, machines et autres choses dessus cedées audit Sieur Guinet qui demeurent par privilege affectées a l'execution des presentes Le dit Sieur Guinet y a obligé affecté et hypotecqué Tous ses biens presens et advenir.

Au moyen des presentes l'acte passé entre les parties devant ledit Caillet et son confrere ledit jour vingt quatre Septembre dernier demeure revoqué et s'en sont les parties respectivement de parties comme nul Et pour l'execution des pntes les parties ont esleu leurs domicilles a paris cy dessus declarées (...) fait et passé audit fontainebleau en lestude dudit n^re^ soubsigné. L'an mil sept cens quatre Le cinquiesme jour d'Octobre avant midy / En presence de Jean Tribon et Pierre Vaury praticiens demeurant audit fontainebleau temoins Et ont signé.

De francine Guyenet Tribon Ratault
Vaury Vaudin de Lombreuil

INDEX DES NOMS D'ARTISTES

COMPTES RENDUS

I. LIVRES

Asian Musics in an Asian Perspective. Report of « Asian Traditional Performing Arts 1976 », ed. by Koizumi Fumio, Tokumaru Yoshihiko and Yamaguchi Osamu. Tôkyô, Heibonsha Limited Publishers, 1977. XVI-375 p., 4 pl. h. t.

Du 28 mars au 6 avril s'est tenue à Tôkyô, sous les auspices de la Fondation japonaise, une semaine consacrée aux « Arts de représentations traditionnels asiatiques 1976 », avec la participation de musiciens exécutants et de musicologues venus d'Indonésie, du Japon, de Malaisie, des Philippines et de Thailande. Il s'agissait de la première réalisation d'une série de projets interculturels de la Fondation japonaise, entrepris sous le titre « Les arts de représentations traditionnels asiatiques » (Asian Traditional Performing Arts : ATPA).

Le compte rendu de cette rencontre, rédigé par un comité composé de musicologues et d'experts japonais, sous la direction des Professeurs KOIZUMI Fumio, TOKUMARU Yoshihiko, YAMAGUCHI Osamu, assistés du Professeur Richard EMMERT, a été publié sous les auspices de la Fondation japonaise.

Ce magnifique ouvrage comporte trois parties, précédées d'un avant-propos du Directeur de la Fondation japonaise, d'une préface due aux trois rédacteurs en chef, de 17 belles photographies hors texte en couleurs, et de notes explicatives : orthographe des termes en langues des pays participants, utilisation de différents caractères d'imprimerie, références bibliographiques, notation musicale ; l'ouvrage se termine par quatre appendices, une bibliographie et un index glossaire. Il est accompagné (mais peut être consulté indépendamment) d'un album de quatre grands disques microsillons et de cinq films sonores 16 mm en couleurs.

Dans la première partie, les trois rédacteurs en chef ont posé les problèmes à résoudre, indiqué les méthodes à utiliser et proposé le plan à suivre pour l'étude des instruments et des œuvres. F. KOIZUMI met l'accent sur la compréhension mutuelle dans la culture musicale de l'Asie, retrace les différentes phases de la préparation et de l'organisation de cette rencontre, indique les objectifs de ce projet triennal. Y. TOKUMARU suggère l'utilisation de la comparaison comme une « méthodologie explicite en musicologie », après avoir cité plusieurs auteurs occidentaux qui ont appliqué la méthode comparative dans l'étude des religions ou de la sociologie. O. YAMAGUCHI propose un « guide » à suivre pour mieux saisir un fait musical, ou une exécution musicale. On recueille non seulement la musique, mais aussi tous les renseignements sur le contexte socio-culturel, sur la culture musicale, les genres musicaux, les musiciens, les auditeurs, sur la création, l'utilisation, la transmission et la perception de la musique, sur la musique en relation avec d'autres cas, sur les moyens et les modalités d'exécution, la voix, les

instruments, et les exécutants, sur le système musical : la « texture » (solo, ensemble, monophonie, polyphonie, hétérophonie, etc...), les formes musicales, l'organisation temporelle, l'intensité, le timbre et la hauteur des sons, sur le texte des chants et sur l'interrelation entre la musique, la danse et le théâtre.

La deuxième partie concerne les renseignements et les documents recueillis pendant le Séminaire auquel ont participé musiciens exécutants et musicologues venus d'Indonésie, du Japon, de Malaisie, des Philippines et de Thailande. Pour chaque pays, sont donnés la liste des participants, le répertoire des œuvres exécutées, les instruments utilisés, avec références aux documents audio-visuels, et le résumé des séances, contenant des renseignements de première main, donnés par les Maîtres traditionnels ou des musicologues éminents, sur les instruments de musique (leurs noms vernaculaires, leur fabrication, la manière de les accorder, leur place dans la société, leur aire de distribution, etc...).

Cette deuxième partie se termine par une déclaration des objectifs du projet ATPA 1976, et les thèmes suggérés pour de futures conférences ; notamment : Bouddhisme et musique ; Shamanisme et musique ; Danse et musique ; Théâtre de marionnettes et théâtre d'ombres ; Les gongs en Asie.

La troisième partie est consacrée aux rapports de recherche des participants à cette conférence. Il s'agit en fait de douze études très intéressantes faites par des musicologues japonais sur des sujets très variés : *Le système tonal et les échelles de Sunda* (Java occidental) par TAMURA Fumiko ; *Les échelles musicales dans la musique japonaise* par KOIZUMI Fumio ; *Cantillation bouddhique avec danse dans le temple d'A tobe-san Sai hôji* par KOSHIBA Harun ; *La shamane et l'arc* par MIURA Teeji ; *Un bref examen des échelles musicales d'Okinawa* par TAKAMI Tomiko ; *Quelques remarques sur le shamisen et sa musique* par TOKUMARU Yoshihiko ; *La musique de Sambe du Kenyah* par SHIZUE Kaneko ; *Les symboles visuels sur le Sambe* par MINEGISHI ; *La distribution des instruments de musique au Luzon septentrional* par KATSURA Hiroaki ; *Le shakuhachi japonais et quelques comparaisons avec plusieurs flûtes droites de l'Asie du Sud-Est* par Richard EMMERT ; *Plusieurs vièles d'Asie* par KHOSIBA Harumi ; *Classification et technique de jeu — une étude des cithares en Asie* par KUSANO Taeko.

Les quatre appendices sont d'un grand intérêt scientifique.

Le premier est consacré à la description de 42 instruments de musique utilisés au Séminaire ATPA 1976, par ordre alphabétique des noms vernaculaires, et suivant un même plan. Une carte de l'Asie du Sud Est permet au lecteur de situer les pays participants. Pour chaque instrument, un dessin linéaire industriel, avec les dimensions en millimètres, montre les détails de fabrication. Les dessins sont bien faits, les photos comportent des détails sur les techniques de jeu, la position des doigts sur les touches, la tenue des archets et des plectres.

L'appendice 2 est consacré aux transcriptions de 61 exemples musicaux, transcriptions d'enregistrements réalisés pendant le Séminaire. On peut noter quelques différences entre les exemples notés et ceux enregistrés sur les disques ou dans les films. Toutes les transcriptions sont faites sur portées musicales, en hauteur réelle (d'après le diapason occidental). Les hauteurs hésitantes de certaines notes sont signalées par des petites flèches dont la pointe vers le haut ou vers le bas indique une hausse ou une baisse de la hauteur. Figurent en outre quelques transcriptions au mélographe (exemples 34, 35 et 36, musique thailandaise).

L'appendice 3 contient la translittération et la traduction de 23 textes de chants : 6 d'Indonésie, 9 du Japon et 8 de Thailande.

L'appendice 4 concerne les détails des documents audio-visuels réalisés au cours du Séminaire.

L'ouvrage est complété par : un album de 4 disques, produit et distribué par la

marque Victor (SJL 133-136) ; une bibliographie (compilée par YAMAGUCHI Osamu), comportant 309 titres d'ouvrages et articles classés par ordre alphabétique d'auteurs ; un glossaire-index, avec noms vernaculaires des instruments et des genres musicaux entendus au Séminaire, et noms d'auteurs cités dans les textes.

A notre connaissance, il s'agit là de la meilleure publication sur une rencontre internationale relative aux musiques d'Asie, notamment de l'Asie du Sud Est. L'ouvrage a le grand mérite de donner la parole aux musiciens exécutants comme aux musicologues. Il témoigne d'une grande rigueur scientifique, qu'il s'agisse des comptes rendus des séances, de la description, des dessins et des photos des instruments, de la translittération des textes de chants ou de la transcription des pièces de musique.

Conçu pour les chercheurs asiatiques ou occidentaux, l'ouvrage n'est pas ardu à lire, grâce notamment à la présence de l'index glossaire. Nous adressons aux organisateurs de cette rencontre, aux participants, aux musicologues, rédacteurs et rédacteurs en chef, nos sincères et chaleureuses félicitations, et nous saluons la réalisation d'une publication vraiment exceptionnelle.

TRÂN VAN KHÊ.

Walter KAUFMANN. *Musical References in the Chinese Classics.* Detroit (Michigan), Information Coordinators, Inc., 1976. 265 p., ill., textes de références en caractères chinois.

Après les deux ouvrages très importants sur les systèmes de notation musicale dans les pays d'Orient et les *Râga* de l'Inde du Nord, Walter Kaufmann nous propose aujourd'hui un livre intitulé *Renseignements sur la musique dans les livres classiques chinois.* Ce titre aurait pu nous faire penser à un simple travail de compilation. Or il n'en est rien.

A part l'avant-propos du Prof. Pao-Ch'en Lee, Président des Études Chinoises et Orientales de l'Université d'Iowa, la préface de l'auteur et les abréviations bibliographiques, cet ouvrage comporte trois parties, trois appendices et un index.

Dans la première partie (pp. 20-169), la plus importante, nous trouvons un tableau sommaire des dynasties chinoises, tous les passages relatifs à la musique de la Chine antique contenus dans les cinq *« livres canoniques »* (le livre des mutations, le livre des documents, le livre des Odes, le mémorial des Rites avec plusieurs chapitres très importants sur le mémorial de la musique, les Printemps et les Automnes) et trois des quatre *« livres classiques »* (les Entretiens, le Juste Milieu, et le livre de Mencius) avec de nouvelles traductions en langue anglaise par l'auteur et surtout 48 « essais », classés par ordre alphabétique, sur les instruments de musique, les musiciens, la musique rituelle ou cérémonielle dans l'ancienne Chine, l'exécution musicale et quelques questions théoriques comme les *lu,* sons de référence à hauteur absolue.

La deuxième partie (pp. 173-192) est consacrée aux renseignements donnés dans le *Chou Li ;* ce texte, ajouté au livre des Rites, est relatif aux questions constitutionnelles de la dynastie de Zhou et comporte de nombreux renseignements détaillés sur l'organisation de la musique rituelle et cérémonielle de cette période ; l'auteur en donne un commentaire critique.

Dans la troisième partie (pp. 195-235), l'auteur rassemble toutes les références

en caractères chinois pour permettre aux sinologues de consulter les textes originaux des livres classiques.

L'appendice A (pp. 237-246) indique les sujets d'essais qu'ont suscité les textes chinois classés par ordre numérique. L'appendice B (pp. 247-252) nous donne la liste, par ordre alphabétique, des sujets d'essais, avec renvoi aux numéros des références aux textes chinois. L'appendice C (pp. 253-259) fournit les noms des traducteurs des livres classiques (Legge, Waley, Karlgren, Soothill, Couvreur, Biot et Wilhelm avec références aux passages traduits), pour permettre éventuellement au lecteur de comparer toutes les traductions d'un même texte par différents auteurs. Un index général (pp. 261-265) renvoie aux textes classiques et aux essais.

Cet ouvrage sera très utile aux sinilogues, aux historiens et aux musicologues qui s'intéressent à la musique de l'ancienne Chine. Les renseignements donnés sont précis, concis, mais complets. Chaque livre classique est situé dans l'histoire générale de la Chine. L'auteur en souligne les idées essentielles et relève tous les passages concernant la musique. Il indique l'origine et donne une description sommaire de chaque instrument de musique, et fournit les renseignements d'ordre organologique, ethnographique et musicologique, avec références aux écrits des principaux auteurs qui ont abordé le même sujet, et aux différents passages des livres classiques. Les dessins linéaires sont bien faits. Certaines illustrations sont empruntées aux ouvrages coréens écrits en 1943 et nous offrent un élément de comparaison avec les instruments actuels. Les articles sur l'accompagnement musical des chants, la musique rituelle et cérémonielle, la gamme pentatonique, les *lu,* les musiciens aveugles et les maîtres de musique sont d'un grand intérêt.

Dans ses traductions et interprétations, l'auteur signale les erreurs de terminologie, notamment la traduction des mots *qin* et *se* [1] (*ch'in* et *se* d'après le *Mathew's Dictionary*) par guitares et luths (KARLGREN, *The book of Odes*, Stockholm, Museum of Far Eastern Antiquities, Bulletin N[os] 16 et 17, 1950), du mot *se* par luth (James LEGGE, *The Chinese Classics* [London, 1865-1872] : *Shih Ching*), de *qin* et *se* par « lute » ou « cittern » (James LEGGE, *The Chinese Classics*), de *Li Chi* (*Li Ji* en *pinyin*) par « luths » et « guitares » (S. COUVREUR). Nous avions déjà signalé [2] l'impropriété des traductions des termes *qin* et *se* par S. Couvreur, par Edouard Chavannes et Louis Laloy. Nous apprécions les corrections faites par Walter Kaufmann concernant la traduction des termes désignant les instruments de musique comme le *fu* 缶 par « earthen vessel » (vase en terre) au lieu des mots « earthen gong » (le gong en terre) utilisés par Walley Arthur (*The book of songs* [New York, Grove Press, 1960]) [3], le *Chu* (*Zhu* en *pinyin*) par « earthen through » (l'auge en bois) au lieu de « rattle » (hochet, crécelle), etc. [4].

Malgré notre grande estime pour ce travail d'érudit, nous avons quelques remarques à soumettre à l'auteur :

1° Dans tous les essais concernant les *lu* (*lü* d'après le *Mathew's Dictionary*) l'auteur a donné au son *Huang zhong (Huang chung)* la hauteur de *do* (C). Or les *lu* (littéralement la loi, la règle) étaient des sons dont la hauteur absolue, légèrement

1. Cf. pp. 25, 26, 27, 29.
2. TRÂN VAN KHÊ, « Confucius, musicien et théoricien de la musique », *France-Asie/Asia*, XX/3 (1966), pp. 315-316.
3. Cf. p. 114.
4. Cf. p. 106.

variable selon les dynasties, était déterminée avec un grand soin [5]. La note que le tuyau *Huang Zhong* faisait entendre, d'après Louis Laloy, « serait intermédiaire entre mi4 et fa4 pour un tube ouvert et entre mi3 et fa3 pour un tube fermé » [6]. Elle serait égale à mi3 d'après Maurice Courant [5] et V. C. Mahillon [7]. Chuang Pen-Li est arrivé presque au même résultat : hauteur très voisine du mi3 (fréquence : 325 Herz) à la température de 20°5 centigrades, sous une pression atmosphérique de 764 m/m de Hg [8]. C'est certainement pour la clarté de son exposé que M. Kaufmann a donné arbitrairement la hauteur de *do* (C) au son fondamental *Huang zhong* [9] ; il aurait dû cependant, comme il l'a fait pour les autres essais, citer les auteurs qui ont traité le même sujet et indiquer les hauteurs absolues possibles du *Huang zhong*.

2° En tant que musicologue viêtnamien, je regrette que, dans ses études comparatives, l'auteur ait souvent cité des instruments coréens ou japonais, mais qu'aucun instrument viêtnamien n'ait été mentionné. Relevons quelques exemples : dans les essais sur le *chi*, flûte traversière antique chinoise, le *kuan*, instrument à anche double, par exemple, l'auteur a mentionné respectivement le *chi* et le *piri* coréens ; pour le dernier instrument il cite également le *hichiriki* japonais, même remarque pour le *sheng*, l'orgue à bouche [10]. Tous ces instruments ont été connus également au Viêt-Nam sous le nom de *tri, tât lât, sanh* [11], comme la plupart des autres instruments : *qin* = *câm, se* = *sat* (cithare à 7 et à 25 cordes), *qing* = *khanh* (phonolithes), *bian qing* = *biên khanh* (carillon de 16 phonolithes), *zhong* =/ *chung* (cloche), *zhu* = *chuc* (l'auge en bois), *zheng* = *tranh* (cithare à 13 ou 16 cordes), *di* = *dich* (flûte traversière), *xiao* = *tiêu* (flûte droite), *xun* = *huân* (flûte globulaire en terre cuite), *gu* = *cô* (tambour), *lo* = *la* (gong), *po* = *bat* (cymbales), etc... [12].

En particulier, le *dong gu* (*t'ungku* d'après le *Mathew's Dictionary*), tambour de bronze, est le symbole de la civilisation viêtnamienne ; nous l'appelons *dông cô* ou *trông dông*. Plusieurs tambours de bronze ont été mis au jour dans la localité de Dông Son (province de Thanh Hoa). D'où le nom de civilisation de « Dông Son » donné par les archéologues occidentaux à la civilisation du bronze qui s'était développée au Viêt-Nam. Depuis une vingtaine d'années, d'autres fouilles archéologues ont révélé l'existence de beaucoup d'objets en bronze sur une partie très importante du territoire viêtnamien : instruments de production, instruments de musique et objets d'art [13]. Cloches et tambours de bronze ont été découverts dans tout le Sud Est Asiatique. Mais les plus beaux, entre autres le tambour de Ngoc Lu, ont été découverts au Viêt-Nam, non seulement dans la province de Thanh Hoa, mais aussi dans d'autres provinces (Yên Bai, Son Tây, Ha Tinh, Hoa Binh, etc...) et même dans la région de la citadelle de Cô Loa non loin de Hanôi.

Walter Kaufmann a bien indiqué que ce *dông cô* ou *trông dông* (*dong gu* ou *t'un ku* en

5. Cf. Maurice COURANT, « Essai historique sur la musique classique des Chinois », in *Encyclopédie Lavignac*, 1re partie, I (Paris, 1921), p. 86.
6. Louis LALOY, *La musique chinoise* (Paris, 1914), p. 86.
7. V. C. MAHILLON, cité par CHUANG Pen-Li, « Zhong guo yin lu yan jiu » [Recherches sur les hauteurs des sons étalons en Chine] in *Zhong guo yin yue shi lun ji* [Recueil sur l'histoire de la musique chinoise], Tome II, vol. 3 (Taipei, Taiwan, 1960), p. 44.
8. CHUANG Pen-Li, *op. cit.*, p. 89.
9. Cf. p. 148.
10. Cf. pp. 95, 134, 160-161.
11. Cf. TRÂN VAN KHÊ, *La musique viêtnamienne traditionnelle* (Paris, 1962), pp. 115-116.
12. *Ibid.*, pp. 115-179.
13. NGUYEN KHAC VIÊN, *Histoire du Viêt-Nam* (Paris, 1974), p. 17.

chinois) « aurait pu avoir son origine dans le Sud, probablement en Indochine, même en Birmanie, d'où il se répandit vers le Nord, dans les régions de la Chine et du Tibet ». L'auteur s'est référé seulement aux ouvrages de Kurt Reinhard sur la musique chinoise et de C. Sachs sur les instruments indiens ou indonésiens [14]. De nos jours, même les articles de spécialistes sur ces tambours de bronze sont déjà dépassés [15]. Ces remarques n'enlèvent rien à la valeur de cet ouvrage remarquable que nous recommandons à tous les musicologues.

TRÂN VAN KHÊ.

Cölestin VIVELL. *Initia tractatuum Musices ex codicibus editorum collegit et ordine alphabetico disposuit.* Genève, Minkoff Reprint, 1979 (réimpression de l'édition de Graz, 1912). 352 p. [F.S. 85.]

Les traités de musique médiévale suscitent à l'heure actuelle un renouveau d'intérêt auprès des musicologues médiévistes. Aussi la réédition du recueil d'incipit des traités de musique médiévale contenu dans les éditions usuelles de Dom Martin Gerbert (1784, rééditée à Hildesheim en 1963) et d'Edmond de Coussemaker (1867, rééditée la même année), réalisée par Dom Cölestin Vivell († 1912), est-elle d'une grande utilité.

Les *Initia tractatuum*, réédités à Genève, ne font pas double emploi avec les deux volumes d'incipit de Vatasso pour la *Patrologie latine* de Migne, ni avec le répertoire des écrits scientifiques de L. Thorndike et M. Kibre (1937 et 1963), car dans ce recueil-ci nous trouvons non seulement le premier incipit de chaque traité, mais aussi celui de tous les chapitres des traités publiés avant 1912. (On trouve une liste alphabétique et chronologique des auteurs à la fin de l'ouvrage.) Bien mieux : certains traités médiévaux non divisés en chapitres, telles les *Regule de arte musica* de Gui d'Eu ont été dépouillés paragraphe par paragraphe, travail qui donne presque 10 000 incipit.

Il faut aussi considérer que le Vivell est absent de nos bibliothèques et manque parmi les Usuels à la disposition des lecteurs, pour apprécier tout l'intérêt d'une telle réédition dans l'analyse des recueils de traités médiévaux, qui pratiquent facilement le démarquage ou la citation de textes plus anciens.

On pourrait objecter à l'éditeur genevois que l'ouvrage aurait pu être utilement complété par un supplément groupant les *Initia* répertoriés dans les catalogues de manuscrits du R.I.S.M., dans les *Tonaires* de Michel Huglo (1971), et par ceux qui ont paru dans les nouvelles éditions critiques du C.S.M., des *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft,* et de la récente collection néerlandaise *Divitiae Musicae Artis* (1975), ainsi que celle de Colorado Springs, dirigée par Albert Seay (1977). Mais ces additions eussent exigé une refonte totale de l'ouvrage, et n'auraient été d'ailleurs réalisables qu'en utilisant les moyens informatiques. Tels quels, les *Initia* de Vivell préparent les voies à la réalisation d'un répertoire d'incipit de traités musicaux, qui ne saurait être sérieusement envisagé que le jour où sera achevé le catalogue des manuscrits du R.I.S.M., c'est-à-dire dans quelques années.

Claire MAÎTRE.

---

14. Cf. p. 92.
15. V. GOLOUBEW, « Age du bronze au Tonkin et dans le Nord Annam », *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient,* XXIX (1929), 1 sqq.

Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, *Codex Oxoniensis Bibliothecae Bodleianae Rawlinson C 270,* Pars A « *De vocum consonantiis* » *ac* « *De re Musica* » (Osberni Cantuariensis ?). Buren (NL), Frits Knuf 1979. 67 p., ill. (Divitiae Musicae Artis, A, Xa.)

La nouvelle série de traités de musique, lancée en 1975 par le directeur de l'Institut de Musicologie médiévale de l'Université d'Amsterdam, ne comprend que des textes latins inédits qui ne sont pas inscrits au programme des collections usuelles américaines ou allemandes. Le volume Xa de la série A, publié avec le concours d'E. Vetter, établit le texte d'un traité versifié de musique divisé en deux parties : la première, d'initiation générale, s'adresse aux *pueruli,* la deuxième, plus détaillée, aux *adolescentes.*

Ces textes sont édités d'après deux manuscrits : Oxford, Bodleian Library Rawlinson C 270, d'origine lorraine non précisée (Abbild. 1-4), et Rome, Bibl. Vaticane Regin. 1146 (Abbild. 5-6). Les collections de textes de ces deux manuscrits reflètent un état de l'enseignement des mathématiques et de la musique en Angleterre dans la première moitié du XII[e] siècle. Avec une prudente réserve, J. Smits van Waesberghe attribue la paternité de ces deux *tractatuli* à Osbern, *praecentor* de Christ Church de Cantorbery, puis, vers 1075, sous-prieur de l'abbaye.

Le commentaire du texte est suivi de la discussion sur l'auteur possible du traité. Enfin, Smits van Waesberghe ajoute en conclusion (p. 66) de nouveaux arguments infirmant l'origine normande ou anglaise du traité de musique de Jean Cotton dédié à Fulgence d'Affligem.

Claire MAÎTRE.

Jesse E. ESCHBACH III. « Some details of voicing techniques at St-Sulpice, Paris », *The Organ Yearbook,* IX (Buren [NL], Frits Knuf, 1978), p. 11-111.

L'œuvre d'Aristide Cavaillé-Coll, longtemps ignorée sous la vague du « baroque », suscite aujourd'hui un engouement nouveau. Tout organiste veut réaliser son intégrale Franck sur un témoin authentique du célèbre facteur alors que thèses, brochures, études, articles divers paraissent ici et là, tant en France qu'à l'étranger. C'est ainsi que le musicologue américain Jesse E. Eschbach s'est penché sur la prodigieuse machine de Saint-Sulpice, le premier orgue atteignant cent jeux, qui fut considéré en son temps comme le plus important du monde.

Comme c'est la mode (informatique oblige !), cet écrivain, écartant de son propos toute considération historique et esthétique, agit en technicien et se limite à la présentation d'une série de fiches où sont soigneusement examinés trente-trois jeux de Cavaillé-Coll (remarques générales, étude du matériel, principales tailles, pression). L'organologue passe ainsi en revue les fonds (flûte harmonique 8, salicional 8, prestant du grand-orgue, octave 4 et doublette du grand-chœur, flûte harmonique 8, flûte octaviante 4, octavin 2, principal 8, violoncelle 8, bourdon 8 du solo, quintaton 8, dulciane 4, doublette 2, larigot, piccolo du positif, flûte 8, flûte octaviante 4 et octavin du récit), les anches du grand-chœur (deux trompettes, basson 8, clairon 4, et clairon-doublette), du solo, du positif et du récit (trompette 8, clairon 4) puis les mixtures du positif (plein-jeu harmonique 3-6 r.)

et du récit (fourniture 3 r. et cymbale 4 r.). Ces notes précèdent-elles un ouvrage plus important sur Cavaillé-Coll ? Veulent-elles alimenter de futurs travaux plus généraux sur l'art du célèbre facteur ? On l'ignore mais, dans l'état actuel des faits, on peut se demander à qui s'adressent ces considérations techniques. Au facteur d'orgues curieux ou à un hypothétique historien de Cavaillé-Coll ? Comment, en effet, ne pas rester sur sa faim après la lecture de cet exposé scientifiquement exemplaire ? On voudrait bien savoir, à l'exception du bourdon 8 (solo) et des mixtures du grand-chœur et du récit (d'ailleurs modifiées dans leur composition en 1862) quels sont exactement les jeux de Clicquot conservés. A-t-on maintenu, de même, une partie de la tuyauterie de Ducroquet ? On peut également regretter que l'auteur ne tente pas de replacer cet orgue dans la production de son constructeur et de définir sa position, son originalité dans la facture française en général. Quoiqu'il en soit, malgré ces réserves qui ne veulent en aucun cas dénigrer le travail méticuleux de ce musicologue, mais plutôt les limites qu'il s'est imposées, on aimerait voir se multiplier des renseignements de cette nature.

Signalons aussi que, sous la plume de Gilbert Huybens (Louvain), ce même numéro de *The Organ Yearbook* propose un article sur les publications d'Aristide Cavaillé-Coll.

François SABATIER.

Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich, herausgegeben von Wilhelm Jerger. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 39.) Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975. 160 p. [DM 72.]

Les documents relatifs à l'activité pédagogique de Franz Liszt fournis par ses élèves et disciples directs sont relativement nombreux. On en trouvera un recensement presque exhaustif dans la très intéressante étude récemment parue de Bertrand Ott [1]. Toutefois, le présent volume se distingue sensiblement de tous les autres par certaines particularités qu'il est important de signaler.

August Göllerich (1859-1923) a été l'élève et le secrétaire de Liszt de mai 1884 jusqu'à sa mort. Il l'a suivi dans tous ses déplacements, à Weimar, à Rome, à Budapest et il fut le seul avec Cosima Wagner à assister à ses derniers instants. Dès sa première leçon, le 31 mai 1884, il tint un journal où il nota d'une façon très précise pour chaque leçon donnée par le maître, la date, l'heure, le nom des morceaux exécutés et le nom des exécutants en les numérotant ; puis pour chaque œuvre, il écrivit ses propres remarques (entre crochets) et les observations de Liszt (entre guillemets). Il s'agit donc de carnets de notes extrêmement précieux, puisqu'ils relatent en un style télégraphique, sans « littérature », des faits exacts. Nous n'avons pas ici à craindre les diverses déformations qui dans les autres « Souvenirs » (et assimilés) se glissent presque obligatoirement, du fait qu'ils sont rédigés avec un recul plus ou moins grand.

Dans leur sécheresse lapidaire, les informations fournies nous font revivre un Liszt extrêmement vivant, tour à tour enjoué, humoriste, impatient, bienveillant et généreux. Si l'on fait abstraction de remarques personnelles ou d'ordre général, on retire des renseignements très riches dans trois domaines.

---

1. *Liszt et la pédagogie du piano* (Issy-les-Moulineaux, 1978), p. 59-91.

1. *La littérature pianistique étudiée.* Les noms de Beethoven, Chopin, Liszt et Schumann reviennent le plus fréquemment. Mais on y relève bien d'autres compositeurs. Citons-en quelques-uns au hasard : Th. Kullak, Tausig, Ugo Bassani, Brahms, A. Rubinstein, etc.

2. *Les indications pédagogiques.* Elles sont du plus haut intérêt et concernent particulièrement Beethoven, Chopin et, bien entendu, ses propres œuvres.

3. *Les appréciations de Liszt sur les compositeurs joués et sur ses propres œuvres.* C'est sans doute la partie la plus vivante, peut-être la plus enrichissante de la lecture proposée. Parmi de nombreuses citations, relevons : *Chopin ist natürlich immer unvergleichlich* (Chopin, naturellement, est toujours incomparable, p. 61) ; au sujet de la *Fantaisie op. 17* de Schumann : *Das ist ein sehr schönes Stück* (C'est un très beau morceau, p. 67) ; à propos de la *Sonate op. 39* de Weber : *Bei Weber finden Sie zum 1. Mal das Dialogisieren zweier Stimmen* (Chez Weber, vous trouvez pour la première fois le dialogue entre deux voix, p. 128) ; et sur lui-même en ironisant : *Ja, wenn Einem nichts einfällt, dann nimmt man ein Gedicht her und es geht ; man braucht da gar nichts von Musik zu verstehen und macht — Programm-Musik !* (Oui, quand aucune idée ne vous vient, on prend alors une poésie et cela va ; on n'a pas besoin de comprendre quoi que ce soit à la musique et on fait — de la musique à programme !, p. 36).

L'éditeur Wilhelm Jerger nous présente un travail très soigné avec une bibliographie se rapportant au sujet, un tableau chronologique des faits marquants de la vie de Göllerich, une introduction expliquant clairement l'état et l'ordonnance des manuscrits (pp. 17-24) et un index des noms. Pour ce dernier, on ne comprend pas pourquoi l'auteur a incorporé — au rang alphabétique de Franz Liszt — une nomenclature alphabétique de ses œuvres ; elle-même divisée en *Originalwerke* et *Bearbeitungen*. Cela gêne beaucoup la consultation : il était si simple de mettre les œuvres de Liszt dans un index à part. Par contre, on appréciera les nombreuses notes en bas de page (603 en tout) apportant des précisions sur les compositeurs et œuvres mentionnés.

Cet ouvrage devrait retenir l'attention non seulement des spécialistes de Liszt — ce qui est évident — mais également de tous ceux qui s'intéressent au piano, à sa littérature et à sa technique et, d'une manière générale, à la vie musicale de la seconde moitié du XIXe siècle : ils y trouveront une mine de renseignements du plus haut intérêt.

Serge GUT.

Cosima WAGNER - Richard STRAUSS. *Ein Briefwechsel*, herausgegeben von Franz Trenner unter Mitarbeit von Gabriele Strauss. Tutzing, Hans Schneider, 1978. XV-312 p. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Band 2.) [D.M. 48].

Ce deuxième tome des publications de la Richard-Strauss-Gesellschaft [1] présente pour la première fois et dans son intégralité la correspondance de Richard Strauss avec Cosima Wagner, Siegfried Wagner ainsi que quelques lettres de

1. Le premier tome est : Franz TRENNER, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss in Garmisch* (Tutzing, H. Schneider, 1977), 276 p.

Daniela et Henry Thode, Eva Chamberlain et Blandine, comtesse Gravina. Il s'ajoute aux nombreux volumes de correspondance de Richard Strauss et notamment à l'important ouvrage paru chez Hans Schneider en 1967 [2], dans lequel se trouvaient déjà disséminées quelques lettres à Cosima. Les documents réunis par Franz Trenner dans cette nouvelle publication proviennent tous (sauf un venant des archives Hans Schneider à Tutzing) des Richard-Wagner-Archiv de Bayreuth et Richard-Strauss-Archiv de Garmisch. Il s'agit de 177 lettres échangées par Cosima Wagner et Richard Strauss, 20 échangées par Siegfried Wagner et Richard Strauss et 26 adressées par les filles de Cosima au compositeur. Une courte préface rappelle l'ambiance dans laquelle sont nées les relations de Strauss et Cosima : l'hostilité du père du compositeur pour Wagner et sa musique, les débuts de Strauss comme chef d'orchestre à Meiningen, sa passion naissante pour la musique de l'avenir sous l'influence de Ritter, son dévouement à la cause wagnérienne lors de ses divers postes à Munich et à Weimar... L'appareil critique est concis mais complet, s'attachant surtout à donner au lecteur des renseignements précis sur toutes les personnes mentionnées dans chaque lettre. Néanmoins, pour faciliter la compréhension de certaines allusions, l'éditeur n'a pas hésité à insérer dans ses commentaires quelques lettres étrangères à la correspondance présentée et qui la complètent très utilement. Au fil de la lecture se dessine l'évolution d'un homme qui, tout d'abord sous la direction absolue de Cosima Wagner, se fait le fervent défenseur de l'œuvre wagnérien et bientôt, malgré Cosima, le partisan convaincu de l'évolution de Bayreuth et du dépassement des conceptions wagnériennes.

Lorsque le 28 janvier 1889, le jeune Richard Strauss âgé de 25 ans, écrit pour la première fois à Cosima Wagner, c'est pour la remercier de lui confier quelques répétitions pour les solistes et chœurs de *Lohengrin* au festival de Bayreuth 1889. Il est alors, depuis un peu plus de deux ans, troisième chef à l'Opéra de Munich et va, en octobre de la même année, prendre les fonctions de deuxième chef à Weimar. Ses relations avec Cosima et sa famille deviennent très rapidement chaleureuses et c'est pendant la période de Weimar (1889-1894) qu'elles vont connaître leur apogée et leurs premières difficultés. Le XXe siècle naissant les verra s'espacer considérablement.

En 1889, se trouvent en présence, la gardienne de l'héritage wagnérien, fille de Liszt, épouse de Bülow puis de Wagner, et un jeune chef d'orchestre qui commence à se faire connaître comme compositeur. Pour Cosima, il s'agit d'organiser le culte de Bayreuth et de propager la musique de l'avenir dans toute l'Allemagne ainsi qu'à l'étranger. Elle réunit autour d'elle les deux grands chefs de l'époque wagnérienne, Hans Richter et Hermann Lévi et une pléïade de jeunes chefs dévoués corps et âme à la cause de Bayreuth et dont elle dispose à son gré, avec un certain génie sans doute mais aussi une folle tyrannie. Conseillant à Strauss d'accepter un poste à Francfort, elle lui écrit le 7 janvier 1890 : « Avec Mottl à Karlsruhe, Weingartner à Mannheim, vous ici [à Francfort] et Humperkinck à Düsseldorf, nous détiendrions toute la région du Rhin et celle du Main. » Véritable stratégie militaire ! De même le 15 mars 1895, elle lui rappelle que c'est grâce à son appui qu'il a été nommé à Munich, rivale traditionnelle de Bayreuth, et va jusqu'à lui écrire assez brutalement : « Je me réserve le droit de vous retirer

2. *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss herausgegeben von Franz Grasberger (Tutzing, Hans Schneider, 1967), 557 p.

l'exécution de certaines œuvres si le Théâtre de la Cour fait des siennes. » Un violent désaccord surgit en 1892. Cosima prétend, selon son habitude, utiliser Strauss pour faire travailler l'orchestre du festival et confier ensuite les représentations à la célébrité wagnérienne qu'est Hans Richter. Elle a compté sans la personnalité de Strauss qui, à présent, ne se satisfait plus, et à juste titre, de ce rôle obscur. Dans la lettre du 28 mars 1892, il laisse éclater son indignation. Il obtiendra gain de cause.

Cosima l'avait entouré jusque-là d'une solicitude toute maternelle, lui prodiguant maints conseils et guidant ses premiers pas dans la carrière de chef d'orchestre wagnérien. Ils avaient échangé de longues lettres où se discutaient avec une étonnante minutie les moindres détails de mise en scène wagnérienne notamment dans *Lohengrin*, *Tannhäuser* et *Tristan* qu'il montait à Weimar. Conversations passionnantes pour qui s'intéresse à la vie des théâtres lyriques allemands de la fin du XIXe siècle, à leur résistance devant l'invasion wagnérienne et à leur évolution progressive. Le sens critique, le perfectionnisme et le talent de Strauss ont conquis Cosima qui fonde de grands espoirs sur le jeune chef. Mais dès qu'il s'agit de création musicale, rien ne compte hormis Wagner. « Nous avons connu la perfection de l'art et c'est précisément cette perfection qui nous enseigne l'humilité. » Elle ne peut se résoudre à reconnaître d'autres génies que celui de Wagner. Non seulement ses propos sont fréquemment acerbes à l'égard de Berlioz [elle mentionne le 28 novembre 1889 son mauvais goût, la vulgarité de ses thèmes], mais elle reste étonnamment discrète sur l'œuvre de Liszt lui-même. Quant aux compositeurs allemands elle ne les prend pas très au sérieux et ne leur porte intérêt que s'ils sont chefs d'orchestre et peuvent ainsi servir l'œuvre de Wagner. Elle n'épargne pas même Strauss de ses critiques, notamment au sujet de *Don Juan* dont le programme est à ses yeux d'une illustration musicale trop superficielle (6 mars 1890). Il n'est pas impossible que ces discussions aient influencé la composition de *Mort et Transfiguration* au sujet de laquelle Strauss lui écrit le 22 mars 1890 : « Je pense avoir fait un grand pas en avant quant aux questions de cœur et de sentiment. »

C'est probablement cette attitude trop exclusive de Cosima qui va éloigner progressivement Strauss de Wahnfried. Non seulement il se heurte à la rigidité des conceptions esthétiques de celle qui désire imposer l'hégémonie de la pensée wagnérienne alors que le temps exige déjà son dépassement, mais il commence à conquérir la gloire en tant que compositeur et ne peut plus se limiter au rôle de serviteur d'une œuvre alors qu'il devient lui-même un créateur.

Cosima considérera *Salomé* comme une trahison et tout Wahnfried fera chorus. Les relations jusque-là très amicales avec Siegfried cesseront brusquement lorsque celui-ci aura publié dans la revue *Der Turm* (le 16 octobre 1911) un très violent article contre les opéras de Strauss qu'il juge « une profanation du classicisme tout entier ».

Strauss devenu le compositeur le plus célèbre de l'Allemagne, Cosima n'avait-elle pas l'impression d'avoir nourri un serpent dans son sein ?

Cette correspondance offre donc un intérêt très varié à la fois sur la mise en scène des œuvres de Wagner et sur la vie artistique de l'époque. Mais l'essentiel reste la personnalité et le rôle des deux protagonistes : l'une veillant jalousement sur un héritage précieux, obsédée par la diffusion de l'œuvre du Maître, l'autre refusant, tout en le servant admirablement, de n'être que le second et mettant à profit sa position pour faire luire sa propre étoile.

Outre le contenu fort intéressant pour le musicologue spécialiste de l'œuvre wagnérien et de l'Allemagne de la fin du XIXe siècle, la présence d'arbres

généalogiques des familles Strauss et Wagner, les commentaires précis de Franz Trenner, ainsi qu'une présentation extrêmement soignée, rendent la lecture de ce volume particulièrement aisée.

Joëlle CAULLIER.

Günter BROSCHE et Karl DACHS. *Richard Strauss Autographen in München und Wien Verzeichnis.* Tutzing, Hans Schneider, 1979. 387 p. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft, Band 3.)

Le troisième volume des publications de la Richard-Strauss-Gesellschaft établi lui aussi par Franz Trenner comporte le catalogue de tous les manuscrits musicaux et littéraires (avec résumé de chaque lettre) de Richard Strauss, contenus dans les différentes bibliothèques de Munich et de Vienne. En annexe, on pourra trouver 30 lettres inédites écrites par Strauss à diverses personnes (ses parents, Hermann Lévi, Gustav Mahler, Max Schillings, Ernst von Wolzogen, Franz Schreker...) entre 1882 et 1949, et une de Pauline de Ahna-Strauss à Oskar Wallek.

Par le soin de la présentation et l'intérêt du contenu, cet ouvrage se révèle de la qualité du précédent.

Joëlle CAULLIER.

Manfred KELKEL. *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre.* Paris, Honoré Champion, 1978. 98, 95, 232 p.

Les études musicologiques consacrées à Scriabine sont encore rares de nos jours, surtout en langue française. Aussi la thèse de Doctorat de troisième cycle de M. Kelkel consacrée au compositeur russe vient-elle combler une lacune certaine.

Comme le sous-titre l'indique, l'ouvrage se divise en trois sections que l'auteur appelle « livres ». A ce propos, remarquons que, bien qu'il ne s'agisse que d'un seul volume, la pagination recommence avec chaque « livre », ce qui complique la consultation et prête facilement à confusion.

La première partie (Livre I) est consacrée à la vie du compositeur. En dehors des dates et faits déjà connus qui sont ici consciencieusement reproduits, l'auteur apporte quelques rectifications appréciables. C'est ainsi qu'à l'aide d'un document provenant des archives de la S.A.C.E.M. (reproduction p. 94), il nous prouve que la date de naissance de Scriabine est indiscutablement le 6 janvier 1872 et non, comme on l'avance souvent, le 10. Par ailleurs, M. Kelkel remet en question l'appartenance pourtant souvent affirmée du compositeur à la Société de Théosophie. Malgré des recherches minutieuses, il n'en a trouvé nulle part trace et parmi les 746 lettres de Scriabine qu'il a consultées, il n'en a relevé que quatre faisant des allusions occasionnelles aux théosophes. Plus intéressante est la preuve enfin apportée que plusieurs commentaires littéraires attribués à Scriabine ne sont absolument pas de lui. C'est ainsi que les programmes de la *3e Sonate pour Piano* et de la *3e Symphonie (Poème Divin)* furent rédigés par Tatiana de Schloezer, après que la musique fut composée ; ce qui interdit d'envisager une influence du programme sur l'organisation des idées musicales.

D'une manière générale, la biographie est caractérisée par une grande sobriété,

l'auteur se bornant à ne relater que des faits dûment contrôlés, étayés par de nombreuses citations. Il en résulte un portrait du compositeur objectif, « dépoussiéré » d'un fatras d'affirmations fantaisistes et d'anecdotes douteuses. Par ailleurs, de nombreux détails chronologiques ont pu ainsi être précisés.

La deuxième partie de l'ouvrage (Livre II) s'attelle au délicat problème des idées de Scriabine. En effet, que de pages peu sûres n'ont-elles pas été écrites sur ce sujet. En s'appuyant essentiellement sur le *Journal* de Scriabine, M. Kelkel cherche à dégager les traits principaux de la pensée du compositeur russe ainsi que l'évolution de ses idées qu'il divise en deux phases distinctes. Si la première phase reste surtout spéculative en étant principalement influencée par Schelling, Fichte et Schopenhauer, la seconde va avoir des répercussions musicales importantes, en particulier avec la théorie des correspondances (tout est dans tout) et la notion de vibration universelle (tout est vibration). Le lecteur intéressé par les problèmes métaphysiques et ésotériques trouvera dans le chapitre VI intitulé *L'ésotérisme scriabinien : une apologie de l'analogie universelle* (pp. 43-72) une étude du plus haut intérêt dans laquelle, toutefois, nous regrettons que le rôle exact de l'influence de la théosophie de Madame Blavatsky sur la pensée scriabinienne ne soit pas suffisamment précisé. Le Livre II se clôt par la première traduction française in extenso de la première version de l'*Acte Préalable* de Scriabine (sa dernière œuvre dont il n'a terminé que le texte) qui précise clairement les idées métaphysiques du compositeur (pp. 73-95).

La troisième partie (Livre III) est à elle seule aussi importante que les deux précédentes — qui n'en sont en somme que la très substantielle introduction explicative — et constitue la pièce maîtresse du travail de M. Kelkel. Son titre est *Le langage musical dans les dernières œuvres de Scriabine (depuis Prométhée)*. En fait, l'auteur s'arrête longuement sur le système harmonique de *Prométhée* (pp. 16-32) ainsi que sur le célèbre « accord mystique » qu'il préfère appeler (en se basant sur Scriabine lui-même) « accord synthétique » et dont il met bien en évidence les particularités. La description de l'évolution harmonique progressive du compositeur, entraînant des échelles mélodiques correspondantes, nous paraît être traitée ici pour la première fois d'une façon méthodique et satisfaisante. En ce sens, les tableaux récapitulatifs des pp. 33 et 34 sont des documents du plus haut intérêt. L'auteur insiste à juste titre sur le double aspect à la fois vertical et horizontal du matériau de base scriabinien (d'où le nom d'accord synthétique) ; mais à la lecture de son argumentation, on retire la nette impression que Scriabine est passé, à partir de *Prométhée,* d'une façon de penser verticale à une façon de penser horizontale. Cet aspect, que nous tenons pour fondamental, aurait mérité d'être au moins abordé, alors qu'il est totalement passé sous silence. Les multiples propriétés symétriques des différentes échelles utilisées par le compositeur sont bien mises en évidence, en particulier à l'aide de nombreux diagrammes et tableaux très clairement présentés.

Les recherches de Scriabine dans le domaine rythmique sont exposées dans le chapitre IX (pp. 83-120). L'auteur y analyse avec minutie les augmentations et diminutions rythmiques régulières et irrégulières, les procédés d'élision et d'ajout de valeurs rythmiques, la rétrogradation régulière et irrégulière ainsi que les différentes permutations rythmiques. On constate ainsi avec surprise que la plupart des procédés rythmiques chers à Messiaen sont déjà mis en œuvre avec subtilité par le compositeur russe. Celui-ci semble, en outre, avoir été le premier à pratiquer la « permutation d'un rythme non-rétrogradable par inversion simultanée et réciproque des valeurs dans des proportions opposées » (p. 169) (princi-

pe : ♩𝅗𝅥♩ devient 𝅗𝅥♩𝅗𝅥). Prétendre toutefois, comme l'écrit l'auteur (p. 99) que Scriabine, par l'emploi d'un tel procédé réussit à rompre le « charme des impossibilités » cher à Messiaen, nous paraît un abus de langage et d'interprétation logique.

Le dernier chapitre est consacré aux problèmes de la forme et de la structure. M. Kelkel a le mérite de reprendre la méthode métrotectonique de Georges Conyus qui fut le premier maître de Scriabine. Il s'agit d'un procédé de projection spatiale des durées, exprimées par une série de nombres, et qui permet d'obtenir une image globale d'un morceau musical. Grâce à cette méthode, il est possible de démontrer l'influence directe des conceptions ésotériques du compositeur sur son écriture musicale. En effet, l'articulation formelle est toujours basée sur des symétries multiples s'exprimant par le même nombre de mesures dans différentes sections d'une œuvre. Il arrive également que l'asymétrie apparente provienne d'une articulation de la forme globale selon les proportions de la section d'or. Or, une telle organisation structurelle résulte de la conception scriabinienne du monde en tant que système de correspondances universelles.

En annexe, on trouvera pour la première fois la reproduction en fac-similés des 53 pages des esquisses musicales de l'*Acte Préalable,* que Boris de Schloezer croyait perdues et qui sont particulièrement intéressantes pour étudier l'étape ultime de l'évolution musicale scriabinienne, en particulier par l'emploi de plusieurs accords dodécaphoniques.

Une substantielle bibliographie, remarquablement commentée, termine l'ouvrage. On regrettera l'absence d'index qui, en particulier pour les œuvres, eût été d'un précieux secours.

Par l'abondance de sa documentation, la rigueur méthodologique déployée et l'originalité des déductions faites, la thèse de M. Kelkel s'avère comme un ouvrage désormais indispensable pour toute approche scriabinienne en profondeur.

Serge GUT.

II. MUSIQUE

Hendrik VAN DER WERF, éd. *Trouvères-Melodien.* Kassel, Bärenreiter, 2 vol. : I (1977), xvi-616 p. ; II (1979), xiv-745 p. (Monumenta Monodica Medii Aevi, XI-XII.) [D.M. 90 et 125.]

Le Corpus mélodique des trouvères a tenté plusieurs musicologues qui ont œuvré pour sa résurrection et sa diffusion. En dressant un bilan des travaux de ce siècle, il n'est que de citer les noms de Pierre Aubry, Jean Beck, Carl Bartsch, Friedrich, Jacques Chailley, Théodore Gérold, Johannes Wolf, Hans Spanke, Jack Westrup, Eugène Ulrix, Nigel Wilkins ou l'auteur de ce compte rendu. Ces travaux consistent généralement en chrestomathies musicales destinées à une approche du musicien non spécialiste. Quelques-uns présentent cependant une économie spécifique avec deux orientations fondamentales, qu'il s'agisse de l'édition d'un Chansonnier déterminé (souvent en annexe à la reproduction du manuscrit même comme l'a pratiqué par exemple Jean Beck), ou de l'édition d'un genre déterminé, comme celle des *Lais & descorts* par Pierre Aubry ou des *Rondeaux* par Friedrich Gennrich. D'autres ont spéculé sur l'unité de l'œuvre d'un auteur déterminé, comme Jacques Chailley dans son édition des *Miracles de la Vierge* de Gautier de Coinci. Mais ce corpus des trouvères reste paradoxalement d'un abord

relativement malaisé à cause même de son inventaire de base : le *Répertoire* que Gaston Raynaud publiait en 1884 avec les deux volumes de sa *Bibliographie des Chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles* (reproduction anastatique, Lennox Hill 1970). Le remaniement et la mise à jour de ce catalogue ont été entrepris par Hans Spanke, mais interrompus par la mort dramatique de l'érudit « Studienrat » au cours d'un bombardement de Duisburg en 1944. C'est Heinrich Husmann qui en a assuré l'édition partielle en 1955. Mais ce Répertoire, même remanié, est loin de présenter une souplesse d'exploitation comparable à celle de la *Bibliographie der Troubadours* publiée par Pillet & Carstens en 1932, pour laquelle les auteurs ont bénéficié de l'expérience antérieure et ne sont pas tombés dans le même défaut. En effet, le classement imaginé par Gaston Raynaud présente les pièces dans l'ordre alphabétique des rimes, s'appuyant sur une constation reprise à son propre compte par Spanke : à savoir que certaines incertitudes assez nombreuses d'attribution rendaient impossible un classement par auteur (pour lequel opteront Pillet & Carstens pour les troubadours), et très délicat un classement par ordre alphabétique des incipits (que pratiqueront Pillet & Carstens pour chaque auteur déterminé), à cause même des variantes. De multiples travaux d'érudition étant fondés depuis un siècle sur cette *Bibliographie* de Raynaud & Spanke, il semble difficile de lui substituer aujourd'hui un répertoire plus rationnel, à la façon de celui de Pillet & Carstens, et c'est bien regrettable. Même le très remarquable *Répertoire métrique de la poésie française des origines à 1350* d'Ulrich Mölke & Friedrich Wolfzettel (Munich, 1972) est fondé sur le même classement auquel il est constamment fait référence.

Tout ce long préambule permet déjà de mesurer la gratitude qu'on peut éprouver pour qui tente de mettre un ordre plus accessible dans ce Corpus et de le présenter au public ; c'est dans cette première perspective que je saluerai l'ouvrage d'Hendrik Van der Werf. Et ç'aura été l'une des ultimes satisfactions du regretté Bruno Stäblein de voir s'enrichir sa collection *Monumenta Monodica Medii Aevi* de deux tomes XI et XII, consacrés par son disciple à l'édition de mélodies de trouvères. Les travaux de cet érudit néerlandais enseignant à l'Université de Rochester (Eastman School of Music) ont retenu l'attention des spécialistes depuis une quinzaine d'années.

C'est avec méthode, lucidité, patience qu'il a entrepris cette tâche d'envergure. Hendrik Van der Werf n'a en effet jamais voulu se suffire d'éditions antérieures, ou travailler sur de simples reproductions photographiques : il a voulu examiner directement les témoins originaux. Pour cette édition monumentale de mélodies, l'auteur ne retient que le texte littéraire essentiel selon l'esthétique du grand chant courtois : celui de la strophe initiale. Les mélodies sont groupées par auteur (donc à l'inverse de la méthode de Raynaud) et les attributions douteuses sont écartées. Le volume I comporte ainsi 29 mélodies de Blondel de Nesle, 16 de Gautier de Dargies, 18 du Chastelain de Couci, 11 de Conon de Béthune, 66 de Gace Brulé ; alors que le second en présente 54 de Thibaut de Champagne, 25 de Moniot d'Arras, 15 de Moniot de Paris, 16 de Colin Muset, 16 d'Audefroi le Bastard et 36 d'Adam de la Halle.

Bien que ne présentant pas la totalité de l'héritage musical des trouvères, cette riche publication se place largement en tête de tout ce qui a été réalisé jusqu'à présent, et nos confrères apprécieront le signalé service rendu par Van der Werf à la musicologie, à la philologie et à l'histoire. D'autant que l'auteur — et c'est là un point original et fondamental de cette édition — présente l'ensemble des leçons mélodiques de chacun des textes édités ; et ce, sous forme de « partition ». C'est-à-dire que les diverses leçons se trouvent superposées, ce qui permet leur

confrontation immédiate. Les *unica* ne manquent certes pas, mais les leçons multiples vont de 2 à 10 et sont sources de fructueuses comparaisons. Certes, Van der Werf n'a pas inventé cette méthode de publication, expérimentée dès le début du siècle par Pierre Aubry, et fréquemment exploitée depuis. Il n'en demeure pas moins que, par leur richesse, ces deux volumes ouvriront la voie à de multiples observations et recherches jusqu'alors difficilement concevables. Trois cents textes littéraires sont ici présentés avec leur mélodie. Mais ce chiffre est loin de la réalité musicale puisque — et je limite à deux exemples — les seize mélodies de Gautier de Dargies présentent à elles seules 55 leçons qui sont souvent des *unica,* et les 29 de Blondel de Nesle quelque 103 leçons !...

Il fallait opter pour une méthode d'édition de la notation : Hendrik Van der Werf a rejeté le principe d'Aubry de publier en clef d'ut sur portée de quatre lignes, comme du plain-chant. Toutes les mélodies sont données ici en clef de sol seconde avec fréquente indication d'*octava* inférieure.

La concordance verticale est assurée par un numérotage des syllabes de chaque vers. Les variantes de détail sont ainsi immédiatement perceptibles : *a fortiori* les leçons diverses. Adepte convaincu d'un rythme purement oratoire, Hendrick Van der Werf ne propose évidemment aucune valeur de durée, sauf pour les quelques textes transcrits tardivement en notation pré-franconienne : il transcrit alors la *longa* par une blanche et la *brevis* par une noire. Pour les autres pièces, qui constituent une majorité, les sons sont représentés par des points dans la portée en une grosse et très lisible calligraphie. La clarté de la lecture ne supprime pas pour autant la restitution imparfaite de détails de la notation carrée. Ainsi — qu'il me soit permis de faire appel à la terminologie grégorienne plus explicite — le *pes* est-il rendu par deux points liés ; le *porrectus* ou le *torculus* par trois points liés qui ne sauraient évidemment pas rendre l'élan visuel de la notation originale. De même que l'utilisation de sortes d'apostrophes pour les pliques et liquescences. On ne saurait en l'occurence que souhaiter une édition comparable au nouveau *Graduale triplex* de Solesmes. Mais ces détails de notation carrée n'étant bien sûr explicités jusqu'à présent par aucun traité contemporain connu, on peut admettre que leur réalité manuscrite est purement gratuite et adopter sans barguigner la « transnotation » ici proposée.

Au cours d'une substantielle préface (identique pour les deux tomes), l'auteur expose sa méthode d'édition, juge la fiabilité des manuscrits. Peu importe qu'il insiste sur le fait que cette édition ne fait que corroborer sa théorie du rythme libre ; peu importe également que cette édition ne soit pas spécifiquement diplomatique comme il l'avance. Ce qui compte, c'est la richesse et la variété des matériaux, des documents méthodiquement rassemblés de telle manière qu'en ce qui regarde la naissance de la forme et le contenu, cette anthologie soit représentative. La transmission n'est diplomatique que dans la mesure où les diverses leçons ont été transmises sans modifications, afin que l'utilisateur puisse reconstituer le plus logiquement possible le processus de cette transmission en remontant aussi loin que faire se puisse. Elle est critique dans la mesure où les intentions des divers scribes sont examinées dans un apparat figurant en fin de volume. On peut être sceptique sur l'action accordée aux altérations, de façon arbitraire sur l'ensemble d'une ligne du manuscrit.

Onze auteurs figurent dans ces deux volumes : ils sont parmi les plus représentatifs et leur œuvre présente une large et solide base de départ pour divers types d'études. On peut déplorer la restriction aux seules formes isostrophiques, au mépris des formes amples à répétition progressive simple ou à responsions majeures du type séquence-lai. Cela reviendrait à vouloir étudier l'art vocal de

Bach en le restreignant aux seuls chorals et en excluant les cantates. Cependant, la critique n'étant pas nécessairement constructive, je m'en voudrais de paraître attaquer un travail que j'admire et qui recèle la fleur du grand chant courtois de langue d'oïl. Les divergences des leçons sont extrêmement instructives et attestent des aspects fondamentaux de la tradition : consignation de la mélodie d'après une transmission orale déterminée qui remonte, par divers truchements, à l'auteur même du chant, lequel l'a transmis « par écho » au ménestrel. Nombre de leçons diverses maintiennent intact le substrat mélodique et n'apportent que des variantes ornementales dues parfois à de simples erreurs de clefs. Certains ensembles, du Roi de Navarre ou d'Adam de la Halle par exemple, ont été consignés dans les manuscrits vraisemblablement sous le contrôle même de l'auteur et sont, de ce fait, particulièrement crédibles. La pagination de ces deux volumes est doublée par l'indispensable et inévitable référence au *Répertoire* de Gaston Raynaud, sans laquelle l'utilisateur serait perdu dans cette riche profusion de mélodies. Des tables terminales fournissent un double classement récapitulatif par ordre numérique du catalogue de référence, de R.1 à RS. 2130 a. Les justifications et la Bibliographie de détail sont dans l'apparat critique.

Il est des réalisations à marquer d'une pierre blanche : les deux volumes des *Trouvères-Melodien* de Hendrik Van der Werf font désormais date dans les progrès de la Musicologie, et l'on ne peut qu'être reconnaissant envers l'auteur d'avoir enrichi notre discipline par la publication d'un tel instrument de travail.

Jean MAILLARD.

Franz Liszt. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke - New Edition of the complete Works,* éd. Zoltán Gárdonyi et István Szlényi. Vol. I/12 : *Einzelne Charakterstücke II,* éd. Kornél Zempléni. Kassel, Bärenreiter ; Budapest, Editio Musica, 1978. XVIII-110 p.

En ce qui concerne les observations générales relatives à cette nouvelle édition des œuvres complètes de Liszt, on se reportera à notre compte rendu paru dans cette même revue (LIX/2 [1973], 303-305).

Les volumes 1, 2, 3, 4, 6, 7 et 8 étant déjà parus, les éditeurs ne semblent pas vouloir suivre chronologiquement le plan qu'ils se sont fixés, puisqu'ils nous présentent le volume 12 avant les volumes 5 et 9 à 11. Mais on comprend les raisons qui les ont incités à cette dérogation, car ils nous offrent ici un choix de morceaux hautement significatifs et encore difficilement accessibles. En voici la liste :

Am Grabe Richard Wagners
Ave Maria (aus den 9 Kirchenchorgesängen)
Ave Maria (R. 194 ; G. 545)
Carrousel de Madame P-N
La lugubre gondola 1
La lugubre gondola 2
En rêve
Epithalam
Impromptu
In festo transfigurationis Domini
Recueillement
Resignazione
Romance Oubliée
R.W.-Venezia
Sancta Dorothea
Schlaflos ! Frage und Antwort
Stabat mater
Toccata
Trauervorspiel und Trauermarsch
Nuages gris
Un portrait en musique
Unster !
Urbi et orbi
Vexilla regis prodeunt
Wiegenlied

Dans leur préface, les éditeurs donnent pour chaque morceau des indications concernant sa date de composition et les sources qu'ils ont utilisées pour établir le texte imprimé. De nombreuses notes en bas de page donnent des informations complémentaires, en particulier sur les personnes citées. La succession des morceaux se fait — dans la mesure du possible — selon leur apparition chronologique.

On aurait aimé que les éditeurs nous expliquent les raisons de leur choix. Toutefois, une observation attentive nous montre que toutes ces pièces — à l'exception de deux sur lesquelles nous reviendrons — appartiennent à la fin de la vie de Liszt, puisqu'elles s'étalent de 1869 à 1885. Elles constituent la presque totalité de la production pianistique du compositeur pour la période citée, à l'exception des recueils *(Weihnachtsbaum, Fünf kleine Klavierstücke, Historische ungarische Bildnisse)*, des morceaux en forme de danse et de ceux écrits sur des thèmes nationaux. La plupart de ces morceaux avaient déjà été édités dans l'ancienne *Gesamtausgabe* de Breitkopf, vol. II, 9 (disponible en reprint chez Gregg Press, Hants, England) et certains d'entre eux par la *Liszt Society*/Schott, vol. I, II et III.

La grande nouveauté de ce volume est la publication de deux inédits, *Vexilla regis prodeunt* et *Urbi et orbi,* tous deux datant de 1864. Ce sont des compositions originales pour le piano, mais la première existe également en version orchestrale (non éditée). Du reste, si la très grande majorité des morceaux ici rassemblés ont été écrits originalement pour le piano, certains d'entre eux connaissent deux ou même trois versions faites soit simultanément par le compositeur, soit l'une après l'autre, mais dans un court laps de temps. Les éditeurs considèrent que les œuvres dont la version pour un ou plusieurs autres instruments n'est que légèrement antérieure, sont également des œuvres originales. Sans doute cette conception peut-elle être critiquée ; mais il faut reconnaître que — dans le cas de Liszt — il est parfois bien difficile de faire la part des choses. De toute manière, ce problème ne concerne de façon précise que la *Romance oubliée* dont la version pour piano et alto est indiscutablement antérieure. Quant à l'*Ave Maria aus den neun Kirchenchorgesängen* de 1869, si les éditeurs ont retenu la version pianistique de 1873, leur choix est parfaitement justifié, car il s'agit d'une adaptation sensiblement remaniée et augmentée. *Resignazione* est pour la première fois rangée — avec une argumentation convaincante (p. XII) — parmi les œuvres pour piano, et non parmi les œuvres d'orgue, comme on a l'habitude de le faire à la suite de Göllerich. En outre, on relèvera la rectification apportée au sujet de la pièce pour piano *Stabat mater,* qui n'est pas, comme les catalogues le disent par erreur, une paraphrase du douzième mouvement du *Christus,* mais bien un morceau indépendant sur le même thème grégorien.

Les dernières éditions des œuvres ici présentées ne sont que partiellement citées. Les éditeurs auraient dû au moins citer la très soigneuse première édition de la *Toccata* et du *Carrousel* faite par Robert Charles Lee chez Bärenreiter en 1969, où il nous restitue même les 46 mesures de la *Toccata* rayées par Liszt dans l'autographe ainsi que les 8 mesures rayées dans l'autographe du *Carrousel.* Par ailleurs, il est très regrettable que les éditeurs n'aient donné qu'une seule fois la numérotation des catalogues standards (ceux de Raabe et Searle), afin d'éviter une confusion avec d'autres morceaux portant le même titre. Mais même autrement, le manque de numérotation nous a fait personnellement perdre beaucoup de temps pour retrouver certains titres dans les catalogues ci-dessus mentionnés : il était si facile de procéder à ce complément d'information.

L'édition est, comme toujours, extrêmement soignée et précise. On remarquera le report des instructions données par Liszt pour l'exécution de *Trauervorspiel und Trauermarsch* et de *En rêve.* Les notes critiques sont très détaillées et très minu-

tieuses. La présentation graphique, aussi bien du texte que de la musique, est extrêmement claire. Deux facsimilés (*Stabat mater* et *Ave maria*) apportent une note personnelle et chaleureuse.

Les 25 pièces ici rassemblées montrent d'une façon saisissante l'évolution du style de Liszt vers la fin de sa vie : les audaces harmoniques, l'éclatement de la forme, l'économie de l'écriture, mais aussi par plus d'une fois la nostalgie des envolées romantiques d'antan. Ce volume fera la joie de tous ceux — pianistes, musicologues, compositeurs et mélomanes — qui veulent approfondir une facette encore peu connue de Liszt, et de tous ceux qui s'intéressent à l'évolution du langage musical pendant la deuxième moitié du XIXe siècle.

Serge GUT.

*
* *

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO

Olof MARCUSSON (né en 1935), Docteur de l'Université de Stockholm, a mené ses recherches au sein de l'équipe de recherches qui se consacre à l'étude des tropes liturgiques les plus anciens, à Stockholm. Il a publié en 1976 une édition critique des textes des tropes de l'alléluia de la messe (sa thèse de doctorat). Ancien président de l'Association suédoise des professeurs de langues classiques, il travaille aujourd'hui au Ministère de l'éducation nationale à Stockholm.

Jérôme de LA GORCE (né en 1951) est docteur de troisième cycle en histoire de l'art et en musicologie, avec une thèse consacrée à *L'opéra sous le règne de Louis XIV : le merveilleux ou les puissances surnaturelles (1671-1715)*. Il est actuellement Attaché de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique (Paris).

SUMMARIES

HOW WERE THE PROSULS SUNG ? OBSERVATIONS ON THE TECHNIQUE OF THE TROPES OF THE ALLELUIA

Among the tropes belonging to the proper of the mass the tropes of the alleluia present the most interesting problems of all concerning performance. The question is wether the base-text and the added trope-text were sung alternately or simultaneously.

For all the tropes of the alleluia in the mass we use the term « prosula ». Most of them have been created in that a text has been given to an already existing plainchant melody. We call them « melogenic » as distinguished from the tropes to the antiphons of the mass, which generally are « logogenic ». In the latter the trope-text and the music have been created at the same time or else the text exists before the music.

In our edition of the alleluia-tropes (*Corpus Troporum II* [Stockholm, 1976]) we have sought to reproduce in print how the prosulas penetrate the basic, liturgical text, and, so to speak, intertwine with it in the newly-created text. We have shown the base-text, by means of italics, when it occurs within the prosula. Often the whole base-text is to be found in the prosula. Frequently only a section of the base-text is « expanded ». In these cases there are only one or two extensive melismas in the verse to which a text has been given. A melisma can be divided into two phrases which are repeated and we get as a result a prosula with an appearance similar to that of the sequence.

Earlier research about the oldest history of the motet conducted by Wilhelm Meyer, Friedrich Ludwig and Jacques Handschin has drawn attention to the alleluia of the mass. We think that the alleluia is the place where something essential occurred which later led to the completely developed motet. Beside the sequence by nature monodic, which at an early stage found its place in immediate connection with the alleluia, a chant-genre grew up representing a quite different principle, the polyphonic one. Both a careful analysis of the relation of the prosula-texts to the base-texts and a study of the intercalation-technique itself have brought us to this conclusion.

The starting point for our study is always *the texts*. We consider that our investigation demonstrates clearly that the base-text and the newly-created text, the prosula, were performed simultaneously. But not only that. As a theoretically imaginable answer to the question how the prosula

was performed we suggest that is was sung in the « melismatic style » (*Halteton-Technique*). So far as the text is concerned one could say, *mutatis mutandis,* that the technique is there. It is not possible always to show an exact agreement between the melody of the base-text, the verse, and that of the prosula ; there are sometimes divergences. But, in the light of the studies made by Leo Treitler about the transmission of the gregorian chant and his investigation of the role of the notation in tropers from the 10th and 11th century we think that it is wrong to demand complete identity between the notation of the melismas by means of neume-ligatures and the syllabic notation above the prosula-texts.

We conclude our investigation by three illustrations which are to be regarded as suggestions of a conceivable manner of singing prosulas.

Olof MARCUSSON.

THE ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE IN 1704, AFTER UNPUBLISHED DOCUMENTS PRESERVED IN NOTARIAL ARCHIVES

By the autumn of 1704, the director of the Académie Royale de Musique, Jean-Nicolas de Francine, had fallen so deeply into debt that he was forced to cede his post to the wealthy Conseiller du Roi Pierre Guyenet. The two men signed a contract in Paris on September twenty fourth and journeyed to Fontainebleau in order to obtain the signature of Louis XIV. The king, however, rejected the Paris agreement, and Francine and Guyenet were obliged to draw up a second contract. This document was notarized in Fontainebleau on October fifth and approved by Louis XIV three days later.

The terms of the second agreement signed by Francine and Guyenet stipulate that the new director of the Opera would assume the normal financial obligations of the theatre, provide annual pensions for Francine and his associate, the chevalier Dumont, and absorb his predecessor's debts. These debts consisted of payments out-standing to musicians and artisans who had appeared in, or worked for, recent productions. Soloists, dancers, chorus members, orchestral musicians and even stage hands and suppliers of material for costumes, sets and machines are mentionel by name in what amounts to the earliest known substantial listing of personnel employed by the Paris Opera.

Jérôme de LA GORCE.

CONFÉRENCES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE de MUSICOLOGIE

M. Christoph-Hellmut MAHLING (Sarrebruck) : *Arrangements d'œuvres de Schubert aux XIXe et XXe siècles.*

Conférence présentée le 14 février 1979 à Strasbourg (Institut de Musicologie de l'Université des Sciences humaines) et le 19 février à Paris (Salle de conférences du C.N.R.S.).

Mme Marie-Claire BELTRANDO-PATIER (Paris) : *Art fauréen et romance : étude de la constitution du genre « mélodie ».*

Conférence présentée le 23 mars 1979 à Paris (Salle de conférences du C.N.R.S.).

Le problème de la relation mélodie/romance est intéressant à étudier car il est plein de surprises et débouche sur la réhabilitation d'un genre — la romance — que l'on a tendance à mépriser.

La théorie généralement admise est que la romance a précédé la mélodie et que, par améliorations successives, elle lui a donné naissance. L'étape définitive et la supplantation du genre romance par le genre mélodie — ou du genre faible par le genre fort — serait, toujours selon la théorie générale, le fait de G. Fauré, qui aurait imposé la mélodie de façon irréversible, alors que Gounod aurait pris des positions moins tranchées et serait parfois revenu au style de la romance. Cette théorie, si elle est vraie dans ses grandes lignes, a l'inconvénient majeur de susciter des jugements de valeur défavorables à la romance et d'imposer l'idée dangereuse d'un progrès en art. Elle est également simplifiante au sens où elle fait se succéder les genres — romance puis mélodie —, sans tenir compte d'une longue coexistence pendant laquelle la romance se nomme parfois « mélodie » et *vice-versa*.

Une étude de la romance met en lumière l'existence de deux styles, soit faible soit élaboré, et les deux interfèrent avec la mélodie au sens où une romance bien écrite (de Louis Niedermeyer, par exemple) sera considérée comme se situant à la limite du genre mélodie, et au sens où, par ailleurs, toute mélodie un peu faible ou surannée de Fauré ou de Gounod sera qualifiée de survivance de la romance. La tendance « faible » perpétue les sujets conventionnels, les textes rudimentaires, la simplicité et le strophisme, alors que la tendance « élaborée » va vers le choix de poèmes de qualité — Lamartine, Hugo, Baïf — que l'on s'attache à traduire par une forme appropriée et un figuralisme général, voire même ponctuel.

G. Fauré s'intéresse au répertoire vocal dès 1861. Il n'est pas attiré par le côté léger des genres contemporains mais préfère s'exprimer dans un style sérieux, sombre et dramatique. Tel est le sens des premiers essais (1861-1865) avec les *6 Mélodies* d'après Victor Hugo. Si ces mélodies ont encore de nombreux traits les

rattachant au tronc commun mélodie/romance (sujets conventionnels, prédominance du strophisme et accompagnement peu diversifié), on y remarque un engagement nouveau dans la relation texte/musique, se traduisant par une langue musicale plus riche, donc plus circonstanciée. L'élément essentiel de cette richesse nouvelle vient de l'influence de la musique de piano schumannienne (ton romantique passionné, arpège mélodique de la main droite au piano, chromatisme et modulation typique à la sous-dominante), révélée à Fauré par Saint-Saëns. Cette première série d'œuvres répond aux critères formels anciens mais se différencie par un esprit nouveau, fait d'un style musical neuf et d'une volonté personnelle d'exprimer le texte. Or, il semble que ces deux qualités soient les critères essentiels permettant de définir ce qui est mélodie et ce qui est romance.

Si l'on élargit le problème en prenant en considération les années 1860-1870 et les œuvres de Fauré, Gounod et Duparc, on peut en déduire que c'est le *Lied* qui a apporté à la mélodie l'idée d'une relation étroite musique/texte et permis de créer la véritable mélodie française. De plus, chez Fauré, cette influence a pris tout de suite un relief particulier car elle était la réponse attendue à une préoccupation personnelle profonde, qu'il a exprimée bien plus tard dans cette phrase résumant sa position par rapport à la mélodie : « L'essentiel est de comprendre son poème, de le sentir ».

Mme Dominique PATIER : *L'apport de J. V. Stamic dans le domaine de la dynamique musicale.*

Conférence présentée le 7 mai 1979 à Paris (Salle de conférences du C.N.R.S.) et le 17 mai à Strasbourg (Palais Universitaire, Salle Fustel de Coulanges).

Le terme « dynamique » dans son sens premier de science des forces a d'abord été utilisé par les philosophes (Leibnitz, Kant, Spencer, Comte) qui l'opposent à « inertie ». Nägeli semble être le premier musicologue qui ait employé ce terme, l'appliquant à toutes les variations d'intensité provenant des nuances et du rythme. Après lui, Schilling, Koch, puis Riemann donneront de la dynamique musicale des définitions plus ou moins complètes et dès le début du XXe siècle ce terme fait partie du vocabulaire du musicien. On peut distinguer dans l'évolution de la dynamique musicale au XVIIIe siècle trois phases principales :

I. La première moitié du XVIIIe siècle, où les compositeurs utilisent les acquisitions du siècle précédent.

II. La période 1745-1760, caractérisée par l'essor de l'École de Mannheim ; son chef de file, J. V. Stamic, renouvelle le style orchestral alors en vigueur, principalement par l'emploi d'une dynamique originale.

III. La seconde moitié du XVIIIe siècle, où coexistent des tendances très diverses :

a) les disciples de Stamic, qui développent les innovations de leur maître,

b) des compositeurs isolés (Haydn, Mozart, C. Ph. E. Bach, etc...), fondant leur dynamique d'orchestre sur l'opposition de groupes instrumentaux inégaux,

c) les symphonistes parisiens, qui subissent l'influence superficielle de l'École de Mannheim, semblant plutôt intéressés par les problèmes du timbre (→ symphonie concertante),

d) Beethoven, en qui nous voyons un lointain héritier de Stamic dont il reprend et élargit les conceptions dynamiques.

I. *La dynamique musicale dans la première moitié du XVIIIe siècle*

Les signes de nuance et d'accentuation sont très rares sur les partitions avant le milieu du XVIII[e] siècle ; mais cela ne signifie pas que la notion de dynamique était ignorée ; on pratique alors couramment l'*écho* dans l'esprit d'un raffinement d'interprétation, ou comme structure même de l'œuvre, ou enfin comme technique de développement. L'écho peut revêtir divers aspects : *piano* conclusif, écho de timbre, écho-affirmation (*piano* puis *forte*), écho d'articulation. Certains effets lui sont apparentés : les couples de motifs *Forte/Piano*, la « parenthèse » mineure *piano* dans un mode majeur joué *forte*, la progression des nuances par degrés (ou *terrace-dynamics*).

Le véritable *crescendo* apparaît rarement sur les partitions avant le milieu du XVIII[e] siècle; il ne représente pas un effet de passage, mais renforce l'expression; il est toujours court et placé sur une ligne mélodique ascendante. En effet, il existe plusieurs types de crescendo ; A. Heuss distingue :

— la *Gefühlsdynamik* (souples variations d'intensité liées au souci d'expression),

— l'*Effektdynamik* (crescendo de passage, fortement structuré en deux phases équilibrées ; ce dernier effet est une création de Stamic, reprise plus tard par Beethoven).

La rareté des nuances indiquées sur les partitions avant 1750 ne signifie pas que l'interprète s'abstenait de toute modification d'intensité : de nombreux témoignages montrent au contraire que dans la première moitié du XVIII[e] siècle les interprètes usaient et parfois abusaient des nuances. Ceci nous a amenés à déterminer les règles d'une dynamique non écrite, fondées sur la valeur expressive des divers éléments du langage musical.

II. *La dynamique musicale de Stamic*

Très influencé par la musique des Jésuites de Bohême, Stamic recherche dans sa dynamique un effet théâtral fort apprécié du public bourgeois de Mannheim.

De plus, il applique à l'orchestre la dynamique alors réservée au soliste, ce qui explique l'abondance des indications de nuances sur les partitions. Ainsi Stamic note-t-il deux sortes de crescendi :

a) le « crescendo expressif », placé sur une ligne mélodique ascendante,

b) le « crescendo de passage » don il est le promoteur.

Cet effet comporte deux phases : une excitation (ou tension), correspondant au renforcement progressif des intensités, et une détente où se libère l'énergie accumulée pendant la tension. La longueur respective des deux phases est le plus souvent inégale, l'excitation étant plus longue que la détente.

Chacune des deux phases est étudiée successivement, l'exposé étant illustré d'exemples réalisés sur un enregistreur de niveaux et de graphiques représentant le crescendo par instrument et perçu globalement.

Le crescendo de passage constitue un *élément de ponctuation* : il ouvre un allegro de symphonie, ou clôt une exposition ou un développement.

En outre Stamic continue à employer les procédés alors en usage : effet d'écho, *terrace-dynamics*, couples de motifs *forte/piano* constituant des « chaînes dynamiques », véritable principe de développement.

Enfin, Stamic aime mettre en valeur certaines notes par un brusque renforcement de l'intensité. Mais son accentuation est souvent peu naturelle, la dissonance étant, par exemple, jouée *piano* et sa résolution *forte*. Le compositeur transgresse également les règles concernant le renforcement des intensités lors des modula-

tions. On remarque alors qu'une dynamique aussi arbitraire ne peut guère être sous-entendue et l'on comprend mieux la nécessité d'indications si nombreuses sur les partitions.

Haydn et Mozart ont peu utilisé les innovations de Stamic. Au contraire, on remarque chez Beethoven la conception d'une dynamique unique pour le soliste et pour l'orchestre, conception sans doute héritée de Stamic. En effet, Beethoven applique à l'orchestre la dynamique oratoire de C. Ph. E. Bach et emploie les divers effets caractéristiques de la dynamique de Stamic, notamment le crescendo de passage, auquel il donne une ampleur particulière, poursuivant en cela l'évolution esquissée chez les Mannheimistes de la seconde génération. Toutefois, dans sa fonction, le crescendo beethovénien est très différent de celui de Stamic : il ne constitue plus un effet spectaculaire ajouté au texte, mais fait partie de l'œuvre dont il souligne la structure.

COMMUNIQUÉ

Du 29 août au 3 septembre 1982 se tiendra à Strasbourg le XIIIe Congrès de la Société internationale de musicologie. Le thème central du Congrès : *La musique et le rite, sacré ou profane,* sera traité en 12 tables rondes dont les titres sont donnés ci-dessous. Chaque table ronde (qui comprendra 6 membres et durera 3 heures) sera centrée sur la discussion d'une communication de base écrite par le président ou par l'un des *panelists* choisi par lui. L'organisation de chaque table ronde et le choix des *panelists* incombe entièrement au président choisi par le Comité du programme *(Program Committee).*

D'autre part, en dehors des tables rondes, seront proposées 60 communications libres, sur des sujets en relation ou non avec le thème central du congrès et d'une durée maxima de 20 minutes.

*
* *

Les propositions des membres de la SIM concernant soit l'une des tables rondes, soit une communication sur sujet libre, doivent être envoyées accompagnées d'un résumé d'une page dactylographiée, avant le 1er avril 1981 à la présidente du Program Committee : Nanie Bridgman, 4, rue Herschel, 75006 Paris. Celles qui entreront dans le cadre de l'une des tables rondes seront transmises au président concerné qui sera libre de ses choix définitifs. Parmi les communications libres (*free papers*) pour lesquelles sont recommandés des sujets « neufs », 60 seulement seront retenues par le Program Committee.

Les langues officielles du congrès sont : allemand, anglais, français, espagnol et italien.

Les thèmes des 12 tables rondes sont les suivants :

1. — Musiques officielles de cour : forme et marque du pouvoir (par ex. Cour de Bourgogne, Louis XIV, Cour du Japon, Musiques de janissaires, &c).
2. — Interaction entre fête populaire et cérémonie religieuse.
3. — Attitude idéologique des autorités religieuses à l'égard de la musique savante et ses répercussions sur le développement de la musique.
4. — Fêtes et cérémonies musicales maçonniques, révolutionnaires, impériales et bourgeoises en France, ca 1750-1870.
5. — Changement de fonction et transformation de la musique et de la danse rituelles et cérémonielles (commercialisation, représentation sur scène, &c).
6. — Pratiques vocales et instrumentales dans les musiques rituelles : oppositions et concordances.
7. — Ritualisation des exécutions musicales aujourd'hui : élite et masse entre pop et avant-garde.
8. — Le processus de dérivation des formes et genres musicaux issus du rite chrétien.
9. — Aspects cérémoniels de l'opéra dans la période de transition entre le XVIIIe et le XIXe siècles.
10. — Ballet de cour, fêtes théâtrales, Masques anglais en tant que formes de représentations cérémonielles.
11. — Place respective de la danse, de la musique et du rite dans les occasions rituelles et cérémonielles.
12. — Fêtes et cérémonies sacrées et profanes au XVe siècle en Europe.

JOURNÉES D'ÉTUDES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

(Orléans-La Source, 11-12 septembre 1979)

Les Journées d'études de la Société française de musicologie en 1979 se sont déroulées à Orléans, dans les locaux du nouveau centre de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes à La Source sur l'immense campus du C.N.R.S., aux abords de la Sologne. Le lundi 10 septembre, les membres de la Société, au nombre d'une quarantaine, sont accueillis dans la salle Édouard Baratier par le Directeur de l'I.R.H.T., M. Jean Glénisson, qui leur adresse la bienvenue et qui présente la nouvelle section des Sources de la musique antique et médiévale, érigée en juin 1979 par le Directoire scientifique de l'Institut. Il encourage à cette occasion les musicologues et particulièrement les médiévistes à venir effectuer leurs recherches dans le nouveau centre de l'I.R.H.T., d'autant plus que, sur programme établi par la Direction du Livre, tous les manuscrits conservés dans les bibliothèques publiques de France seront d'ici quelques années microfilmés et conservés à Orléans avec toute la documentation paléographique et bibliographique correspondante. Le Président de la Société, M. Marc Honegger, témoigne sa reconnaissance envers le Directeur de l'Institut pour avoir accueilli les Sociétaires dans un laboratoire du C.N.R.S. qui compte parmi ses chercheurs quatre membres de la Société et il remercie Mme Denise Reynaud d'avoir diligemment assuré la préparation matérielle de ces Journées d'études, en liaison étroite avec notre Secrétaire générale, Mme Nicole Sevestre.

M. Bernard Dormy, Directeur scientifique adjoint au C.N.R.S., n'ayant pu assister à ces journées d'études comme il l'avait d'abord espéré, s'adresse aux congressistes par l'intermédiaire de M. Jean Glénisson : « Parmi les recherches [historiques et linguistiques], les plus importantes à l'heure actuelle me paraissent être celles qui sont relatives au problème des sources auquel la Société française de musicologie a, fort opportunément, consacré les présentes journées d'études. L'étude des sources, leur édition critique, leur traduction éventuelle, constitue en effet le fondement de la recherche scientifique, car il ne saurait être d'analyse sérieuse avant qu'elles n'aient été réalisées. Le parallèle avec les sources littéraires ou historiques est évident, si l'on prend soin toutefois de donner au mot « traduction » le sens qu'il doit avoir ici. La traduction de musicologie n'est pas seulement la transcription d'œuvres anciennes en nota-

tion moderne, c'est aussi tout ce qui permet de lever les ambiguïtés de la notation musicale, y compris dans le domaine de l'interprétation. L'on sait les controverses soulevées par les problèmes de l'interprétation de ces musiques que l'on dit anciennes et combien il reste à faire en ce domaine, malgré les progrès réalisés ».

Dans sa communication qui fait suite à cette allocution, M. Michel Huglo, qui dirige la nouvelle section de musicologie de l'I.R.H.T., évoque tout le parti que la musicologie devrait pouvoir tirer d'une collaboration fructueuse entre les différentes sections de l'Institut vouées à l'étude intégrale du manuscrit médiéval : l'étude scientifique du manuscrit noté entreprise dans un environnement scientifique si riche de moyens, bénéficie à la fois des recherches des autres sections — linguistiques ou thématiques (codicologie, iconographie, historiographie, etc.) — et en même temps apporte sa contribution à celles-ci, puisque l'analyse et le classement des notations musicales, tout comme l'étude des pièces elles-mêmes, soit dans les livres liturgiques soit dans les traités de musique, contribue à la localisation et à la datation des manuscrits médiévaux.

En fin de matinée, M. Jean Glénisson ouvre la visite de l'Institut à ses invités et leur fait visiter la bibliothèque, la filmothèque qui abrite plus de 25 000 microfilms, les salles d'informatique et de reprographie, ainsi que les salles de travail des différentes sections — iconographie, musicologie, diplomatique, etc. — avec leur bibliothèque spécialisée et leurs fichiers de documentation sur les manuscrits.

Les communications de l'après-midi se succèdent dans l'ordre chronologique des sujets traités, non sans un préalable méthodologique, riche d'une grande expérience, dû à Mme M.-Th. Boyer-Bouquet, qui traite avec maîtrise de l'exploitation d'un fonds d'archives — en l'occurence celles de la Maison royale de Savoie — pour une recherche en musicologie.

Les communications suivantes se rapportent à des sources manuscrites qui ont une importance particulière pour l'histoire de la musique antique ou la musique médiévale : le fragment sur papyrus de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, découvert et identifié par Mme D. Hemmerdinger ; le manuscrit unique des *Regulae de arte musica* de Guy d'Eu, source de la réforme du chant cistercien, réédité par Mlle Claire Maître ; le manuscrit des drames liturgiques d'Orléans, source unique pour l'étude du théâtre médiéval, qui est restitué à l'abbaye de St-Benoît-sur-Loire par Miss Susan C. Rankin ; enfin, un fragment de tropaire catalan du XIVe siècle contenant des sections d'une messe polyphonique restituée par M. François Reynaud.

Devant la menace d'une grève des chemins de fer pour le mercredi, et en raison du départ, le lendemain, de notre Président qui doit ouvrir au Kleebach les Journées Georges Migot, la visite de l'église carolingienne de Germigny-des-Prés, édifiée par Théodulfe d'Orléans au IXe siècle, et celle de St-Benoît-sur-Loire, sont anticipés au lundi soir et se terminent par un dîner à Sully-sur-Loire.

La journée du mardi se signale par la présentation de sources musicales en partie inédites, qui contrastent en tout cas avec les sources écrites sur parchemin ou sur papyrus étudiées la veille ! Les fresques de l'église de Kernascléden, près de Pontivy, qui représentent des anges musiciens chantant une messe polyphonique transcrite sur un rotulus, étaient connues depuis la description de Berthou, mais n'avaient pas été explorées au point de vue musicologique : Mme U. Günther en fait la description et l'analyse pour en retrouver la source dans les manuscrits de polyphonie conservés à Ivrea et à Apt ; puis elle retrace la filière par laquelle cette messe serait venue de l'Aragon, pour être peinte ensuite vers 1470 sur les voûtes de la chapelle.

La persistance de notations non mesurées en plein XVe siècle, si paradoxale qu'elle paraisse, se remarque dans le « lai mortel » de la reine Yseut, dont le texte est transmis par 18 manuscrits, mais la musique non mesurée par un seul : M. Jean Maillard, après l'exposé, en fait entendre une restitution sur disque.

La vihuela du Musée Jacquemart-André, seule survivante d'une vaste famille d'instruments très répandue en Espagne au XVIe siècle, a été démontée et restaurée par M. Pierre Abondance, qui présente des photographies remarquables de toutes les étapes de la restauration.

Les dernières communications concernent les sources plus récentes : M. Thomas Green, de Brandeis University, retrace la genèse d'une ariette de Rameau qu'il nous fait ensuite entendre dans sa forme définitive. D'autre part, Mme D. Ribouillault-Bibron expose les divers procédés de datation des partitions musicales pour guitare entre 1750 et 1815. Les deux communications sur Frédéric Chopin annoncées au programme n'ayant pu être présentées, en raison de l'absence de leurs auteurs, la journée se termine par quelques observations sur les autographes des opéras de Fromenthal Halévy faites par M. Karl Leich, de l'université de Sarrebrück.

Au cours de la réception finale offerte par M. Glénisson dans son appartement particulier, le directeur de l'I.R.H.T. propose de publier le texte de toutes les communications prononcées au cours de ces Journées d'études. En regagnant la gare d'Orléans, les médiévistes s'arrêtent quelques instants pour visiter l'exposition de manuscrits notés et neumés de St-Benoît-sur-Loire, organisée à la bibliothèque municipale par les soins de M. Hauchecorne en liaison avec l'I.R.H.T. Plus tard, d'aucuns reviendront poursuivre leurs recherches à La Source et puiser dans la documentation qui s'engrange au fil des mois à l'Institut des Textes, où notre Société a été si bien accueillie en 1979.

PUBLICATIONS
de la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

1. Monuments de la Musique ancienne

I. *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531*, éd. Yvonne Rokseth (1925, rééd. 1965). XX-58 p., facsim.

II. * *Œuvres inédites de Beethoven*, éd. Georges de Saint-Foix (1926). VIII-64 p., facsim.

III-IV. *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle*, éd. Adrienne Mairy et G. Thibault (1934, rééd. 1976). LXXXII-182 p.

V. *Treize motets et un prélude pour orgue parus en 1531 chez Pierre Attaingnant*, éd. Yvonne Rokseth (1930, rééd. 1968). XXV-61 p., fascim.

VI. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier*, éd. en facsimile par André Tessier, étude artistique du manuscrit par Jean Cordey (1932). 53-145 p.

VII. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier*, transcription par André Tessier (1932-33). 35-148 p.

VIII. * Jean Henri d'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin*, éd. Marguerite Roesgen-Champion (1935). 18-161 p.

IX. Jean Joseph Cassanéa de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin en sonates*, éd. Marc Pincherle (1935, rééd. 1969). 29-72 p., facsim.

X. * *Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt (XIVe-XVe s.)*, éd. Amédée Gastoué (1936). XX-175 p., facsim.

XI-XII. * Adrien BOIELDIEU, *Sonates pour le pianoforte*, éd. Georges Favre :
— vol. I (1944). XXXVI-71 p., facsim.
— vol. II (1947). 164 p.

XIII. Gilles JULLIEN, *Premier livre d'orgue*, éd. Norbert Dufourcq (1952). XXXII-145 p., facsim.

XIV. Guillaume Gabriel NIVERS, *Troisième livre d'orgue*, éd. Norbert Dufourcq (1958, rééd. 1974). X-126 p., facsim.

XV. *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, éd. Jacques Chailley (1959). 192 p.

XVI. *Airs de cour pour voix et luth*, éd. André Verchaly (1961). LXXI-209 p., facsim.

XVII. *Anthologie du motet latin polyphonique en France, 1609-1661*, éd. Denise Launay (1963). LIV-219 p.

---

* *Ouvrages non disponibles.*

XVIII. *Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes,* éd. Norbert Dufourcq, Janine Alaux, Roger Hugon et Roberte Machard (1970). XVII-91 p., facsim.

XIX. *Pièces pour le Violon à quatre parties de différents autheurs, Ballard, 1665,* éd. Martine Roche (1971). XXIII-44 p., facsim.

XX. *Concert à deux violes esgales du Sieur de Sainte-Colombe,* éd. Paul Hooreman (1973). XXII-232 p., facsim.

XXI. Jean-François DANDRIEU, *Trois livres de clavecin de jeunesse,* éd. Brigitte François-Sappey (1975). XI-82 p.

XXII. Pierre DANDRIEU, *Livre de noëls variés pour orgue,* éd. Roger Hugon (1979). XII-196 p., facsim.

2. Documents et Catalogues

I-II. Lionel de LA LAURENCIE, *Inventaire critique du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris* [catalogue thématique], 2 vol. (1930-31). 107-18 p. ; 112-34 p.

III-IV. *Mélanges de musicologie offerts à M. de La Laurencie* (1933). 295 p.

V-VI. * Norbert DUFOURCQ, *Documents inédits relatifs à l'orgue français (XVIe-XVIIIe siècles)* (1934-35). 486 p.

VII. * Lionel de LA LAURENCIE et Amédée GASTOUÉ, *Catalogue des livres de musique de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris* (1936). XVII-184 p.

VIII. * G. THIBAULT et Louis PERCEAU, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle* (1941). 121-15 p.

IX. François LESURE et G. THIBAULT, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (1955). 304-7 p.

X. Marie BRIQUET, *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)* (1961). 124 p.

XI. Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)* (1966). 189 p.

XII. François LESURE, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)* (1969). 87-74 p. (facsim.).

XIII. Sylvette MILLIOT, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle* (1970). 237 p.

3. Études

I. Jean ROLLIN, *Les chansons de Clément Marot* (1951). 379 p.

II. Michel HUGLO, *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison* (1971). 487 p.

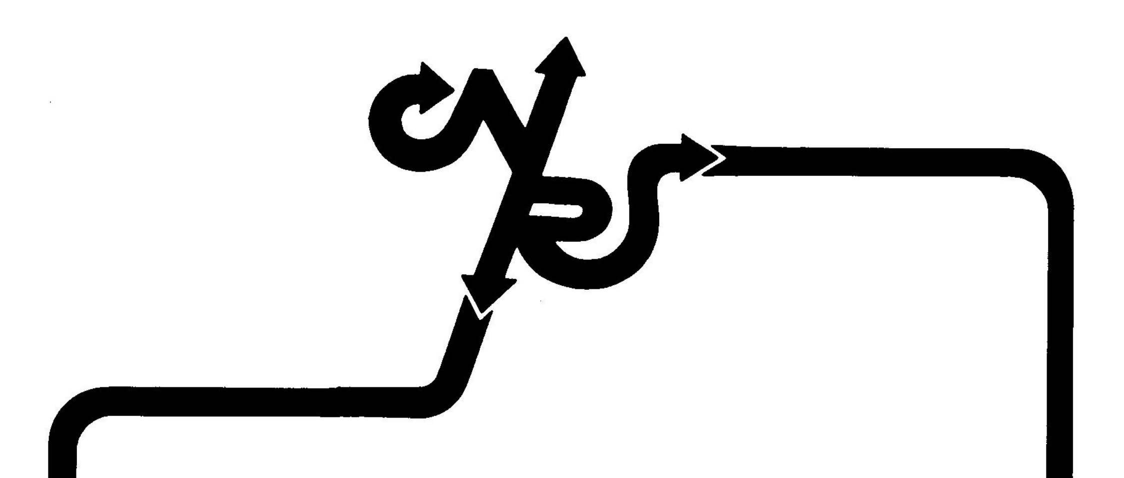
III. Constant PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)* (1975). 372 p.

4. Hors collection

Camille SAINT-SAËNS et Gabriel FAURÉ, *Correspondance,* éd. Jean-Michel Nectoux (1973). 133 p.

5. Transcriptions automatiques

Hans GERLE, *Tabulatur auff die Laudten (Nuremberg, 1533)*, éd. Hélène Charnassé, Raymond Meylan et Henri Ducasse :
- — fasc. I, *Préludes* (1975). XXIII-47 p., facsim.
- — fasc. II, *Pièces allemandes* (1976). XVI-84 p., facsim, ill.
- — fasc. III, *Chansons françaises et trios* (1976). XVI-49 p., facsim.
- — fasc. IV, *Psaumes et motets latins à troix voix* (1977). XIV-85 p., facsim., ill.
- — fasc. V, *Psaumes et motets latins à quatre voix* (1978). XI-40 p., facsim., ill.



LES VOIES DE LA CRÉATION THÉATRALE

Volume 6. Études réunies et présentées par Jean Jacquot

Ce volume s'organise autour de deux centres d'intérêt : *Théâtre et musique* et *Mises en scène d'œuvres anciennes.*

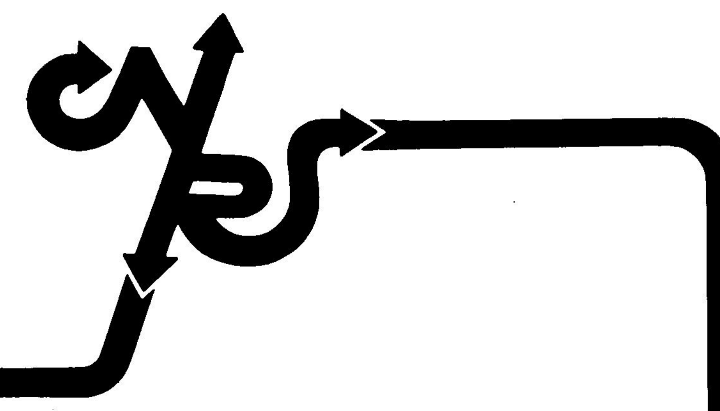
Le thème **Théâtre et musique** est illustré par une étude à plusieurs voix de l'**Histoire du soldat.**

Dans cette œuvre la fonction dramatique de la musique, et son rapport avec les autres éléments de la représentation sont saisis par une double démarche : travail de création aboutissant à la réalisation d'un spectacle ; reconstitution, sur des données documentaires en grande partie inédites (dessins, photographies, manuscrits) de la genèse de l'œuvre de Ramuz et Stravinsky et de sa première représentation avec la collaboration du peintre Auberjonois.

Dans la seconde partie de l'ouvrage sont étudiées des mises en scène d'œuvres classiques françaises (Racine, Molière) et élisabéthaines (Marlowe, Shakespeare).

Ouvrage 21-27, 514 pages, 210 fig., ex. musicaux.
ISBN 2-222-02194-4

Editions du CNRS
15 quai Anatole France. 75700 Paris



IMPRIMERIE DURAND,
28600 Luisant (France)
Tél. : (37) 21-14-87

ISSN 0035-1601